MUZYKA POLSKA

S. ZETOWSKI: Ś. P. DR. BRONISŁAWA WÓJCIK-KEUPRULIAN. — A. CHYBIŃSKI: Z NIEWYDANYCH LISTÓW KAROLA SZYMANOWSKIEGO. — H. OPIEŃSKI: JAK TO WŁAŚCIWIE BYŁO Z RELLSTABEM? — Z. DRZEWIECKI: O RACJONALNIEJSZE KIEROWANIE MŁODZIEŻĄ PRZY WYBORZE ZAWODU MUZYCZNEGO. — O. STRASZYŃSKI: MUZYKA POLSKA NA PŁYTACH GRAMOFONOWYCH. — K. HŁAWICZKA: POLSKA MELODIA LUDOWA W SYMFONII BEETHOVENA. — SPRAWOZDANIA. — H. OPIEŃSKI: FESTIWAL MUZYKÓW SZWAJCARSKICH.— Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE. — IV ROK DZIAŁALNOŚCI ORMUZU. — KRONIKA. — NADESŁANE LISTY DO REDAKCJI. — ERRATA.

VI

MIESIĘCZNIK

1938

NASTĘPNY PODWÓJNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ"
UKAŻE SIĘ W KOŃCU SIERPNIA 1938 R.

PRENUMERATA: zł. 12.— rocznie; zł. 6.— półrocznie.
Cena pojedyńczego zeszytu zł. 1 gr. 50
Za granicą zł. 15.— rocznie.
Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

SPIS RZECZY.

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE

ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1938 Rocznik V	Czerwiec	Zeszyt VI (XXII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Dr. Stanisław Zetowski

Ś. P. DR. BRONISŁAWA WÓJCIK - KEUPRULIAN.

Ta sama względna cisza, która towarzyszyła sukcesom muzykogolicznym ś. p. *Bronisławy Wójcik - Keuprulian,* towarzyszyła jej przedwczesnemu zgonowi w dn. 11 kwietnia b. r. Powszechne milczenie prasy codziennej. W kilku pismach klepsydry ze skromną tytulaturą *„docent Uniw. Jagiell."*, niewiele mówiącą w dzisiejszych czasach. Kilka, literalnie kilka wierszy, zawierających kilka zaledwie tytułów prac czy artykułów Zmarłej. I to jedynie w dwóch czy trzech, w każdym razie niewielu pismach codziennych. Oto wszystko czym ogół kulturalny żegnał Keuprulian. Akord wdzięczności za ofiarny trud życia, doszczętnie spopielony w służbie idei, w służbie wartości kulturalnych. Zmarła bezprzecznie zasługiwała na wiele więcej. Zasługiwała na rzucenie w ogół przez prasę codzienną zasług jej niepowszednich, by przecie dziś, kiedy zimne zwłoki po wytężonej do maksimum pracy utuliła cicha mogiła na cmentarzu Łyczakowskim na wieczny spoczynek, dowiedział się ten ogół, kogo utraciła muzykologia polska, kogo utraciło kulturalne społeczeństwo. Strata bolesna. Odeszła — bądźmy sprawiedliwi w ocenie — jedna z największych współczesnych muzykologów polskich, znakomita znawczyni muzyki Chopina, ofiarowawszy muzykologii europejskiej wyjątkowe, najoryginalniejsze dzieło *Melodyka Chopina.*

Ś. p. dr. Bronisława Wójcik-Keuprulian urodziła się 6 sierpnia 1890 r. we Lwowie. Uczęszczała do gimnazjum Strzałkowskiej

(1905—1911). Po ukończeniu zakosztowała zrazu studiów matematyki i filozofii ścisłej na Uniw. J. Kazimierza we Lwowie. Po rocznych studiach, zorientowawszy się krytycznie we własnym uzdolnieniu, przerzuciła się na studium muzykologii, które dało jej zadowolenie i skonkretyzowało jasno uświadomienie celu życia. Pod wyborną dyrektywą prof. A. Chybińskiego wtajemniczała się z zapałem w arkana podstawowe metody naukowej, usamodzielniała się coraz więcej w wartościowych badaniach, nabywając jak największe kwantum wiedzy teoretycznej, opartej o szeroką podbudowę wszechstronnych zainteresowań. Nic też dziwnego, że, pokochawszy pracę, dochodziła do coraz owocniejszych i doskonalszych jej rezultatów, by później zajaśnieć i stać się chlubą lwowskiej muzykologii. Ukończyła Konserwatorium Muzyczne we Lwowie. Doktorat muzykologii uzyskała w 1917 r. za rozprawę p. t. „Johann Fischer von Augsburg (1646—1721) als Suitenkomponist", opublikowaną (nie w całości) w „Zeitschrift für Musikwissenschaft" (1922). Od r. 1919—1925 pełni funkcje starszej asystentki Instytutu Muzykologicznego Uniw. Lwowskiego. Od r. 1919—1920 wykłada jako profesor w Konserwatorium Muzycznym przedmioty teoretyczne. Współpracuje w redakcji wydawnictw Sp. akc. Książnica-Atlas i w księgarni Jakubowskiego jako redaktor wydawnictw. Docenturę na Uniwersytecie Jagiellońskim zdobywa w roku 1934, wygłaszając 28 kwietnia wykład habilitacyjny p. t. „Stanowisko muzykologii w systemie naukowym". W ostatnich latach życia przenosi się ze Lwowa do Warszawy, gdzie całym sercem poświęca się pracy w Instytucie im. Fryderyka Chopina. W r. 1936 zostaje członkiem zarządu Instytutu. Redaguje organ tej instytucji p. t. „Chopin". Należy do komisji opracowującej kompletną edycję dzieł Chopina, pod patronatem redakcyjnym I. J. Paderewskiego. Wygłasza pogadanki w radiu o Chopinie i Instytucie. Pomnaża fundusze Instytutu honorariami za prelekcje radiowe. Ofiarowuje do biblioteki Instytutu komplet czasopisma „Muzyka", zawierający artykuły o Chopinie. Umiera dn. 11 kwietnia r. b. w Warszawie. Zwłoki jej przewieziono do rodzinnego Lwowa i pochowano 13 kwietnia na cmentarzu Łyczakowskim.

Przeobfity w różnorodność zainteresowań pozostał wartościowy dorobek naukowy prawie z dwóch dziesiątków lat wytężonej i racjonalnej aktywności Keuprulian. Centrum, koło którego jednoczyły się w zwarty kompleks jej główne wysiłki badawcze,

tworzyła twórczość muzyczna Chopina. Rozmach twórczego umysłu, zda się, niezmordowanego, istotne uzdolnienie, gruntujące się na doskonałych fundamentach metodycznych, wyposażone omal wszechstronną, wszystkie problemy ogarniającą wiedzą teoretyczną, popartą wyborną znajomością kilku czy kilkunastu języków, niczem nieugięta, niezłomna pracowitość, dokonały, że w krótkim stosunkowo czasie Keuprulian zabłysła w muzykologii polskiej, jako najznakomitsza chopinistka, której sława znalazła zasłużone odbrzmienie i za granicą. Dzieło, jej już na wieki zamkniętego życia, to obszerne studium wyjątkowej wartości „Melodyka Chopina" (1930), rezultat długoletnich uciążliwych badań analitycznych, uskrzydlonych nową myślą. Czyżby introdukcyjny asumpt wzięła z lektury głośnego studium K. Szymanowskiego o Chopinie, o którym w późniejszej charakterystyce literatury chopinowskiej w Polsce Odrodzonej (Kwart. „Muz." 1929.IV) zawyrokowała, że „zrodzone z subtelnej intuicji, wskazuje drogi, którymi iść należy w krytyce, by *Chopin* jako „wielki polski artysta" zajął w narodowej świadomości kulturalnej należne mu najzupełniej określone i pozbawione wszelkiego sentymentalizmu stanowisko" i realizowała badania nad poszczególnymi elementami metier Chopina? A może sięgnęła głębiej ku źródłom Szymanowskiego przewartościowania muzyki Chopina? Zapragnęła widocznie kiedyś obdarzyć muzykologię światową pierwszym wielkim dziełem o twórczości Chopina, interpretowanej pod kątem „rzemiosła". Przedwcześnie na zawsze stłumiony akord życia Keuprulian nie pozwolił osiągnąć pełni wymarzonych zamierzeń.

Ale i tak Keuprulian dała muzykologii światowej w „Melodyce Chopina" dzieło jedyne w swoim rodzaju, o walorach rzeczywistej wartości. Bo czymże było i jest to dzieło? Niech odpowiedzą fachowe recenzje. Literatura chopinowska wzbogaciła się nowym dziełem, które nie tylko ważną w niej pozycję stanowić będzie, ale o którym można nawet powiedzieć, że znaczy w niej epokę, pewien punkt zwrotny... tu po raz pierwszy w polskiej i obcej literaturze chopinowskiej spotykamy omówienie całej twórczości naszego Mistrza wyłącznie pod kątem rozpatrywanej, zbadanie i systematyczne ujęcie jej cech ze względu na jeden element podstawowy (dr. L. Bronarski: „Kwart. Muz." r. 1930.IX). Dzieło to zajmie z wielu względów pierwsze miejsce w dotychczasowej literaturze muzykologicznej o Chopinie — pierwsza

Keuprulian osiągnęła dokładną syntezę melodyki Chopina... ujawnia nową metodę badań melodyki artystycznej, wybudowaną na podłożu teoryj potwierdzonych niezależnie i współcześnie przez Kurta Mersmana i Tocha.Całość dzieła kwalifikuje się na naczelne miejsce w dotychczasowej, międzynarodowej literaturze o Chopinie, gdyż żadna inna monografia nie przysporzyła nauce równie pozytywnych i jednocześnie sformułowanych wyników (dr. Seweryn Barbag „Muzyka" 1930 r., 11—12). To jedyne w swoim rodzaju i najbardziej wartościowe dzieło muzykologii polskiej ostatnich dziesiątków lat naturalnym trybem postępowania winno było autorce otworzyć podwoje uniwersytetu przez nominację na docentkę. Niestety! Cztery lata długie upłynęło nim zabrzmiał jej odczyt habilitacyjny w murach starej uczelni krakowskiej. I to w czasach, w których pisze się tyle o braku odpowiednich sił naukowych.

Wartość nieprzeciętnego studium Keuprulian coraz dobitniej zarysowywała się z biegiem lat. Ona uczyniła Keuprulian autorytetem, asem, najwybitniejszą polską znawczynią twórczości Chopina. To też, kiedy stworzono Instytut im. Fr. Chopina, nie mogło jej braknąć wśród czołowych kierowników Instytutu.

Prócz „Melodyki Chopina" zebrała rozproszone po fachowych czasopismach artykuły i szkice i opublikowała w „Szkicach Muzykologicznych" (1923) i „Chopinie" *(studia, krytyki, szkice,* 1933). Jak wszechstronna była wiedza Keuprulian, jak ogromna skala zainteresowań, niechaj przemówią tytuły jej artykułów *).

1) Polskie tańce Jana Fiszera „Kwart. Muz." 1914.

2) Muzyka jako przedmiot studiów Uniw. „Gaz. Muz." 1918.

3) Hugo Riemann, „Gaz. Muz", 1919.

4) O balladach Moniuszki do słów Mickiewicza, „Gaz. Muz", 1919.

5) Menuet w klasycznej i romantycznej sonacie fortep. „Gaz. Muz". 1919.

6) Z zagadnień systematyki harmoniki współczesnej, „Rytm" 1922.

---

*) Nie układamy dokładnej bibliografii prac Keuprulian — może ktoś inny tego dokona, albo bodaj uzupełni przeoczone pozycje i dostrzeżone braki, czemu bylibyśmy radzi, bo najlepszym i najbardziej wartościowym uczczeniem zmarłej byłby kompletny katalog prac i artykułów.

7) Johann Fischer von Augsburg (1646—1721) als Suitenkomponist „Zeitschrift f. Musikwisenschaft", 1922.

8) O pojęciu wartości w muzyce, 1922.

9) Szkice muzykologiczne, 1923.

10) O kilku pospolitych pojęciach muzyki, „Rytm" 1923.

11) O gamie w muzyce współczesnej, „Przegl. Muz.", 1926.

12) O pewnym nieporozumieniu, „Przegl. Muz.", 1926.

13) O typowych postaciach melodii Chopina, „Lw. Wiadom. Muz. i Lit.", 1926.

14) Problemy formy w muzyce romantycznej. Romantyzm w muzyce, monografia zbiorowa pod red. M. Glińskiego, 1928.

15) Rytmika czy metryka „Muzyka", 1928.

16) Un disciple de Jean Baptiste Lully: Johan Fischer „Revue de Musicologie" 1929.

17) O polifonii Chopina, „Kwart. Muz.", 1929.

18) O literaturze chopinowskiej w Odrodz. Polsce, „Kwart. Muz." 1929.

19) Melodyka Chopina, 1930.

20) O „Pamiętniku" Moniuszki, „Muzyka", 1930.

21) O trioli w mazurkach Chopina. Księga Pam. ku czci prof. A. Chybińskiego, 1930.

22) Considerations sur les eléments du style de Chopin, „Revue Musical", 1931.

23) Frederik Chopin, Anahit, Paris, 1931.

24) Wariacje i technika wariacyjna Chopina, „Kwart. Muz.", 1931.

25) Polska muzyka ludowa, „Lud. słow.", 1932.

26) Muzyka ludowa, „Wiedza o Polsce", III.1932.

27) Polnische Musikwissenschaft Slavische Rundschau, 1932.

28) Chopin a młodzież nasza, „Chopin", Lwów ,1932.

29) Chopin — studia, krytki, szkice, 1933.

30) Elements des Volksliedes in Chopins Melodik „Slavische Rundschau", 1933.

31—32) Muzyka bliższego Wschodu. Muzyka ormiańska, „Kwart. Muz.", 1932. Muzyka turecka, „Kwart. Muz.", 1933.

33) W sprawie przewiezienia do kraju prochów Chopina, Lwów, „Wiad. Muz. Lit." 1933 i polemika.

34) Stanowisko muzykologii w systemie nauk. Rozprawy i Notatki muzykol., 1934.

35) Ormianie polscy, 1933.

36) Replika na krytykę T. K., „Muzyka Polska", 1935.

37) Elementy ludowej rytmiki polskiej w muzyce Chopina, 1936.

38) Co winniśmy Chopinowi, „Chopin", 1937.

Recenzje w „Kwart. Muz." i „Muzyce".

Mimo, że badania naukowe Keuprulian wznosiły się na najwyższy stopień naukowy, ochotnie zstępowała z wyżyn naukowych, jak powyższy katalog wykazuje, na niziny popularyzacji, bo i to przecież służba ważna dla nauki. Trafiała zawsze umiejętnie w odpowiedni ton i wyposażała go w formę powabną, docierającą do głębi serca.

Zamiast kilku tyrad finalnych niniejszego nekrologu, niech mi wolno będzie skierować skromny apel do instytucyj, którym powierzono z urzędu pieczę nad dorobkiem naukowym polskim, do... bibliotek wszelkiego rodzaju, a uniwersyteckich przede wszystkim. Kiedy zbierałem materiał do niniejszego nekrologu, nie znalazłem w krakowskich bibliotekach najważniejszych prac Keuprulian. „Melodykę" posiada Bibl. Jagiell. ale „Szkiców" i „Chopina" nie ma w żadnej bibliotece. Ogarnęło mnie zdziwienie, zwłaszcza że w jednej z bibliotek zajrzałem pod *Skrudlik* i znalazłem omal wszystko co wyszło z pod pióra autora. Czy biblioteka nie kompletuje wartościowych dzieł, ale tylko „pewne" dzieła? Niechże więc biblioteki zaopatrzą się czym prędzej w „Melodykę Chopina", „Szkice" i „Chopina" Keuprulian, a spełnią obowiązek najważniejszy wobec tej, która służyła całą duszą owocnie kulturze polskiej.

Dr. Adolf Chybiński

Z NIEWYDANYCH LISTÓW KAROLA SZYMANOWSKIEGO

W mym archiwum korespondencyj znajduje się 12 listów K. Szymanowskiego, pisanych do mnie w latach 1922 — 1932. Ponieważ posiadają mniejsze lub większe znaczenie dla biografa i badacza twórczości Szymanowskiego i jego artystycznego rozwoju, przeto zasługują na wydanie już obecnie, gdy postać Szymanowskiego coraz jaśniej się przedstawia dzięki różnym publikacjom. Niestety — niektóre listy jeszcze nie nadają się do wy-

dania ich w całości, inne zaś mogą ukazać się w wyjątkach krótszych lub dłuższych. Wydając te cenne dokumenty zaopatruję je uwagami i objaśnieniami, o ile tego wymaga ich zrozumienie. (Podkreślenia słów poszczególnych pochodzą od Szymanowskiego).

Zanim to uczynię, chciałbym ze względu na datę pierwszego listu zauważyć, że treść jego odnosi się do pobytu Szymanowskiego we Lwowie w r. 1921, gdy zdołałem zainteresować go muzyką góralską, prezentując mu szereg melodyj ludowych Podhala, które wówczas było ośrodkiem mych zainteresowań etnograficznych. Umówiliśmy się, że w następnym roku (1922) spotkamy się w Zakopanem i z pomocą dyr. Juliusza Zborowskiego, którego zdjęcia fonograficzne muzyki Podhala posiadałem we własnej transkrypcji, zetkniemy się z muzykantami góralskimi, a w szczególności z Bartusiem Obrochtą. Istotnie, Szymanowski przybył w sierpniu czy wrześniu do Zakopanego (1922), ale na bardzo krótki czas. Z tych kilku dni jego pobytu pochodzą dwa pierwsze pisane ołówkiem listy, nie datowane.

1.

Kochany Panie Adolfie! Jestem kilka dni tylko w Zakopanem, bardzo, bardzo chcę Pana zobaczyć! Mieszkam w S t a m a r z e (na Marszałkowskiej). Proszę być tak dobrym i dać mi znać, kiedy Pan tu będzie. Szczery uścisk dłoni.

Karol Szymanowski

Ja zaś mieszkam w M. Oku i zajrzę dziś jutro.

M(ieczysław) Sołtys

Objaśnienie. List ten nie zastał mnie w Muzeum Tatrzańskim, gdzie wówczas mieszkałem; przebywałem bowiem chwilowo poza Zakopanem. Zrozumiałą przeto staje się treść następnego listu.

2.

Kochany Panie Adolfie. Zupełnie Pan o mnie zapomniał. Jadę dziś n a p e w n o. Chciałbym bardzo zobaczyć Pana.

Czy nie mógł by Pan zajść teraz do mnie, albo być o 2-giej u Karpowicza? Proszę dać odpowiedź tej dziewczynie.
Serdeczny uścisk dłoni.

Karol Sz.

Muszę Pana widzieć przed wyjazdem.

Objaśnienie. Szymanowski zatrzymał się wówczas nieco dłużej, niż w liście zapowiadał. Przyjazne stosunki zacieśniły się bardziej. Już wówczas po kilkakrotnym zetknięciu się z muzyką góralską, a pod wpływem lektury — wznowionej — dzieł K. Tetmajera, nosił się z myślą skomponowania większego utworu, inspirowanego przez góralszczyznę. Jeśli mnie pamięć nie myli, to już wówczas wymienił tytuł: „Janosik", układając z przyjaciółmi różne projekty scenariusza, i to z zastosowaniem kinotechniki, ponieważ np. realizacja sceny pochodu baców i juhasów na Halę przedstawiałaby trudności nie do przełamania. Projekty te uległy potem dość daleko idącym zmianom.

3.

Warszawa 14.I 923

Mój drogi Adolfie... Następnie wybacz mi że tak długo nie pisałem Ci! Jestem w dość kwaśnym usposobieniu, niby zdrów a zawsze od czasu do czasu parę kresek zbytnich w temperaturze, pojawiających się bez żadnego... (słowo nieczytelne „zresztą"?) powodu. Wskutek tego jestem skrępowany w ruchach, wyjeżdzam z Bristolu zrzadka tylko w zamkniętym powozie, tracę tu masę pieniędzy, nie wiem co dalej robić, etc. etc. Boję się żeby moje Zakopane tej zimy nie uciekło mi, bo jak wiesz mogę tam być jedynie pod warunkiem zupełnego zdrowia, inaczej nie warto tam być, ponieważ klimatycznie nie jest mi koniecznie potrzebne (moje płuca i gardło zdaje się są zupełnie w porządku), na czem więc polega moje obecne pół-inwalidowanie, nie mam naprawdę pojęcia, a nie warto mi inwalidować w Zakopanem. Najgorzej, że muzycznie nic nie robię oprócz... (słowo nieczytelne) różnych załatwiań korekt, poprawek etc., nie mam bowiem fortepianu tutaj, ciągle będąc na wylocie. Piszę więc trochę o muzyce, może z tego wyjdzie z czasem jakiś mały tomik. Posyłam Ci ostatni mój polemiczny utwór, który zdaje

się (wiem to skądinąd) pozostanie moim ostatnim w tym sporze słowem. Utwór ten, bez mojej wiedzy bezwstydnie „wyonacono" w redakcji, ku wielkiej mojej irytacji, odcinając całe dość długie p o s t s c r i p t u m *będące samo w sobie zwięzłą i kategoryczną odpowiedzią X-owi (na krytykę koncertu Drzewieckiego, którą Ci posłałem między innymi przez St. W., otrzymałeś i którego program stanowiły rzeczy Debussyego, Ravela ,Skriabina i moje (sonata III i Maski). Wyobraź sobie co za...! Sens tej odpowiedzi był w najogólniejszym sensie taki, iż z tym... w ogóle o muzyce nadal nie będę gadać, bo nie warto. Żałuję, że nie wydrukowali tego, bo to było dość zabawne. Przeczytałem znów artykuł Twój w Przeglądzie, z jeszcze większą przyjemnością. Tak bym Ci był wdzięczny za przysłanie tego, co pisałeś o mnie, a co mi dawno obiecałeś. W ogóle napisz do mnie, nie masz pojęcia jak się cieszę z każdego listu w nudzie obecnej mego życia. Tymczasem kończę... etc.*

Musisz widywać Stasię, o ile jesteś w ogóle we Lwowie już? Bo adresuję tam ten list na chybił trafił.

Do widzenia

Twój Karol Szym.

Objaśnienie. Szymanowski był w błędzie przypuszczając, że jego płuca i gardło były wówczas w porządku. Nie wymaga wyjaśnienia głośna w swym czasie polemika Szymanowskiego z pewnym krytykiem.

4.

Wstępna uwaga. List, który obecnie nastąpi, pozostaje w związku z zamiarami pewnego kompozytora napisania „opery góralskiej"; kompozytor ten zwrócił się do mnie z prośbą o przysłanie mu mego rękopiśmiennego zbioru melodyj podhalańskich, czemu jednakże musiałem ze względów nie zależnych tylko ode mnie odmówić. Ze zbioru tego jednakże korzystał już poprzednio Szymanowski. Należy tu dodać, że już wówczas p. St. Mierczyński przygotowywał do druku wydanie swej publikacji „Muzyka Podhala", do której później Szymanowski napisał słowo wstępne.

Zakopane 14.III 923.

Mój drogi Adolfie!... Mam nadzieję, że sprawa wydania książki Mierczyńskiego trochę się przeciągnie, czyli tak rychło Ypsilon (nazwisko kompozytora, o którym mowa jest wyżej) nie dostanie tego materiału do ręki. Ze swej strony będę zaklinał M. by mu rękopisów nie pokazywał. Zresztą tę muzykę trzeba „słyszeć", pijąc razem z góralami, żeby zrozumieć o co tu chodzi. Ypsilon „pije" wprawdzie, ale szczęściem w Warszawie z ceprami, więc nic nie zrozumie. Swoją drogą postanowiłem przyspieszyć całą sprawę i już porządnie nakiwałem Ryt. i Iw.

...Jaka szkoda, że nie możesz przyjechać!!! 18-go chcę jednak urządzić orgię miłą. Muszę sobie znów trochę góralszczyzny zastrzyknąć, bo wyrafinowanie P a s t e r z a, nad którym ciągle ślęczę, aż mię dławi! Zresztą nieźle tu mi, tylko ciągle mi gardło dolega, a nie chce mi się iść do doktora, żeby mię nie straszył. Wolę już poczekać do Warszawy i mego Tryjerskiego. Dni czasem cudowne, choć za ciepło i słotno. Bądź tak dobry i napisz mi parę słów. Szczerze mi Cię tu brakuje. Etc.

Twój
K. Szymanowski

Objaśnienie. „Sprawa", o której w powyższym liście Szymanowski wspomina, dotyczy scenariusza baletu góralskiego. Od r. 1923 stan zdrowia Szymanowskiego stale się pogarszał. Zbyt późno udał się pod opiekę bardzo wybitnego zakopiańskiego lekarza a przy tym zbyt mało liczył się mimo wszystko ze swym stanem, choć żył w ustawicznej trwodze o swe zdrowie. — „Orgiami" nazywał Szymanowski wieczory przy muzyce góralskiej.

5.

Warszawa 26.III 924.

Mój drogi Adolfie. Strasznie już dawno nie komunikowałem się z Tobą i stęskniłem się już za Tobą i miłymi z Tobą pogawędkami. Oczekiwaliśmy Cię w Zakopanem wraz z Samuelem do ostatniego dnia mego pobytu tam i nawet niepokoiliśmy się czyś Ty nie chory, bo miałeś taką postać, jakbyś już wcale do nas i do Zakopanego nie chciał (a może nie mógł!) się dostać. Piszę ten list przez mego brata, który do Was jedzie na koncert.

Zobaczysz jaki to tęgi pianista, i bardzo Cię proszę, byś łaskawie i przyjaźnie nim się zaopiekował i wprowadził w Wasz świat muzyczny... On Ci opowie dużo o mnie i Stasi. Tu było trochę moich produkcyj osobistych (pieśni ze Siostrą) i inn. (kwartet po raz pierwszy). W krytykach w dalszym ciągu traktują mnie jako „lästigen und dazu verdächtigen Ausländer“, a w najlepszym razie z dobrotliwym klepaniem po ramieniu, a siostrę jako śpiewaczę „ze sprytem“ (N. w „Rzeczypospolitej“). Zresztą może Ci jakieś „krytyki“ wpadły w ręce. We środę (9 kw.) i niedzielę (13-go) była moja wielka manifestacja w Filharmonii z Ficiem, który tu jedynie sobie zdaje sprawę, że jestem coś wart jednak, a więc III symfonia (po raz pierwszy przeze mnie słyszana), koncert skrzypcowy i ustępy z Rogera. O! żebyś mógł tu przyjechać!! Może by się dało (zamiast do Zakopanego)? Pomyśl nad tem! Co do mojej pracy, to w Zakopanem napisałem 6 mazurków i... nie skończyłem Rogera, który mi kością w gardle stoi! Ale jakoś to będzie. Okropnie Cię nam w Zakopanem brakowało — była tam jedna tylko, ale kapitalna orgia na Ś-ty Józef, z Mrozem i dudami. No ale kończę już bo późno bardzo i jestem zmęczony. Napisz jak najprędzej!!! Etc. Addio!

Twój

Karol

Objaśnienie Wspomniane w powyższym liście imię „Samuel“ oznacza żartobliwy przydomek jednego z wspólnych przyjaciół zakopiańskich, którego nazwisko jest znane z dramatu Juliusza Słowackiego p. t. Samuel Zborowski. Mowa o dyrektorze Muzeum Tatrzańskiego, p. Juliuszu Zborowskim.

6.

Warszawa 10.XI.925.

Mój drogi Adolfie,... Przede wszystkim muszę bardzo podziękować (nie wiem komu, ale domyślam się że Tobie) za wybranie mię na czynnego członka Muzeum. Żenuje mię, że nie jestem członkiem Tow. Tatrzańskiego i chciałbym to jakoś urządzić — więc jak?... Do Zakopanego niestety nie mogłem się wybrać (uczynię to może dopiero po świętach), wybieram się za to ciągle do Lwowa... Niestety ciągle mi coś staje na przeszkodzie.

Wogóle nie masz pojęcia, jakie ś na ogólnym tle degrengolady i krachu — muszę pędzić życie. Chwytam każdy najmniejszy zarobek, jaki mi wpadnie w ręce, by jakoś koniec z końcem związać — więc artykuł tu i ówdzie, więc jakieś zestawianie muzyczki do patriotycznego filmu (harmonizowanie różnych „Lecą liście z drzewa", „Hej, hej ułani"), wreszcie też zobowiązałem się napisać do tej samej serii jakąś książeczkę o muzyce etc. etc. Wszystkie te dorywcze, okropne zajęcia nie pozwalają mi wyjechać z Warszawy, bo we Lwowie nie miałbym tych zarobków (chyba mi jakiś odczyt urządźcie?), dlatego z dnia na dzień odkładam ten nieszczęśliwy wyjazd, bardzo mi potrzebny wprost jako odpoczynek, bo naprawdę jestem jak nieszczęsne, zapędzone zwierzę. Przy tym serio obstalunki, więc to Stabat Mater, które chciałbym skończyć przed nowym rokiem, następnie balet góralski, no i ta książczyna o muzyce. Skąd wziąć na to wszystko czasu i energii, kiedy człowiek taki już zmęczony. Źródła gotówki oficjalne (tutejsze), a więc Opera, Departament (Sztuki) dotychczas mię zawodzą, nie wiem więc co robić.

Listu Twego z łacińskim „Stabat Mater" nie otrzymałem niestety, i byłbym Ci wdzięczny za ten tekst. Doprowadziłem kompozycję tego dzieła mniej więcej do 3/4 (w szkicu naturalnie — do partytury jeszcze się nie zabrałem). Pokażę Ci we Lwowie. Coraz je więcej lubię w jego ubogiej prostocie i bezpośredniości, ale to też nie jest utwór na szerokie powodzenie, coraz więcej mi jednak przykro, że to... „żydowski obstalunek!" O tych różnych sprawach opowiem Ci dużo we Lwowie. Dziś jeszcze nie mogę zdefiniować dnia wyjazdu, bo ciągle mnie trzymają jakieś pieniężne sprawy.

Tymczasem proszę, napisz mi natychmiast... w ogóle o wszystkim.

Czy ja Ci oddałem tę niemiecką książkę o nowej muzyce (zdaje się Mersmanna), bo nie mogę jej u siebie znaleźć, a byłaby mi bardzo potrzebna jako pewne streszczenie. Etc.

Twój
Karol

Objaśnienie. Wniosek wybrania Szymanowskiego czynnym członkiem Muzeum Tatrzańskiego wyszedł wspólnie od dyrektora Muzeum i od wydawcy tych listów. W r. 1936 został Szy-

manowski wybrany honorowym członkiem Muzeum Tatrz.; wniosek pochodził od tych samych osób. — Szymanowski otrzymał tekst łaciński „Stabat Mater“ wraz z kompozycją Palestryny.

7.

Uwaga wstępna. W r. 1930 został Szymanowski rektorem Akademii Muzycznej w Warszawie. Z tej okazji wydawca tych listów przesłał nowej instytucji gratulacje i życzenia powodzenia imieniem Instytutu Muzykologicznego Uniw. J. K. we Lwowie i własnym.

Warszawa, Raszyńska 58. 20.IX.930.

Drogi Adolfie. Wybacz mi, że dziś odpowiadam Ci tylko tym prywatnym i przyjacielskim listem na przysłane mnie i moim Kolegom tak miłe i ciepłe życzenia od Ciebie i Instytutu Muzykolog. z racji powstania naszej Szkoły i mojej nominacji...

Dodam jeszcze, że cieszymy się wszyscy bardzo z wejścia do naszego grona ks. dra Feichta, którego wiedzę, inteligencję, zapał i chęć do pracy z dniem każdym coraz więcej cenimy i nie wątpimy, że ta współpraca nasza będzie pełna najlepszych rezultatów. O różnych szczegółach naszych narad, to już Ci przy sposobności ustnie i poufnie opowiem, na razie tylko tyle, że podniesienie się poziomu intelektualnego naszych narad zaznaczyło się dobitnie, wykazując mnie osobiście, w jak okropnych warunkach byłem zmuszony pracować lat temu kilka! Nie mylę się wcale, widząc w ks. Feichcie ogromną pomoc w dążeniach moich do pogłębienia studium w naszej szkole i niezmiernie się cieszę z jego współpracy. Na razie nie piszę więcej, jestem b. spracowany i trochę zmęczony, ale jakoś to pójdzie. Etc.

Twój

Karol

Szereg innych listów dotyczy spraw najzupełniej prywatnych, wobec czego listy te mogą, przynajmniej na razie, być nieopublikowane.

Dr. Henryk Opieński.

JAK TO WŁAŚCIWIE BYŁO Z RELLSTABEM?

Utarło się od lat w polskiej literaturze chopinowskiej piętnowanie krytyka niemieckiego *Ludwika Rellstaba,* jako typowego przedstawiciela obskurantyzmu i zacofania; jako symbol starszego pokolenia, występującego — w każdej epoce — chronicznie wrogo przeciwko młodym; echo tych pojęć, w stosunku do Rellstaba, znalazło się niedawno na łamach „Muzyki polskiej", w artykuliku pt. Apolinary Szeluto przeciw muzyce współczesnej („Muzyka polska" T. III, str. 130). Ten nowy przykład przedstawienia Rellstaba, jako symbolu wrogiego stosunku starszych krytyków do poczynań młodych kompozytorów, wymaga przecież pewnego wglądnięcia w tę sprawę. Przede wszystkim sądzę że nie zawadzi objaśnić kim był Rellstab. Zdaje mi się bowiem, że nie popełnię błędu twierdząc, że większość tych co o nim słyszeli a może i niektórzy z tych co o nim pisali, wyobrażają sobie Ludwika Rellstaba jako starego, zatabaczonego tetryka, który już z samej racji swego wieku nie mógł rozumieć „nowej sztuki", a przede wszystkim nie objawiał dobrej woli aby się do niej z wyrozumiałością zbliżyć. Otóż przede wszystkim należy objaśnić tych, którzy przypadkiem nie wiedzą, że Rellstab, piszący między 1832 a 1840 krytyki o utworach Chopina, był młodym wówczas jeszcze człowiekiem, tylko o dziesięć lat starszym od naszego kompozytora (urodził się w 1799 r. w Berlinie). Syn muzyka, uczeń wybitnego teoretyka i cenionego kompozytora *Ludwika Bergera,* nauczyciela Mendelsohna, Henselta, Tauberta, Rellstab był nie tylko muzykiem ale poetą i powieściopisarzem, poza tym przez czas pewien wykładał w Wojskowej Szkole w Berlinie, historię i matematykę... a miał niespełna lat 27 kiedy porzuciwszy te pedagogiczne zajęcia, poświęcił się krytyce muzycznej — najpierw jako sprawozdawca Vossiche Zeitung i współpracownik kilku periodycznych pism muzycznych, a wreszcie redaktor własnego pisma muzycznego *„Iris im Gebiete der Tonkunst"* założonego w 1830 roku. Już w pierwszych latach swej kariery pisarskiej występował z taką bezwzględną gwałtownością w swoich krytykach, że za artykuły skierowane przeciwko

słynnej śpiewaczce Henryce *Sonntag* a zwłaszcza przeciw wszechpotężnemu w ówczesnym świecie berlińskim *Spontiniemu*, naraził się na proces i na wyrok skazujący go na więzienie w twierdzy!... Oczywiście krytyki o Chopinie były łagodniejsze i nie naraziły go za życia na żadne procesy — wytaczane mu jedynie po śmierci, przez nie tylko polskich pisarzy muzycznych... Za życia był cenionym, nawet przez takiego bojownika idei modernistycznego romantyzmu i wielbiciela Chopina jak... Robert Schumann, który na sądy Rellstaba niejednokrotnie w swoich pismach się powoływał i nawet z uznaniem je cytował. Jedną cytatę warto nawet powtórzyć; wyjęta ona jest ze sprawozdania Rellstaba o utworach takich miernot współczesnych jak Rummel, Köhler, Herz, Kalkbrenner (bo słynny paryski pianista również komponował salonowe utwory). Sprawozdanie to podobało się Florestanowi *), który je właśnie za zgodne ze swoją opinią uznał i uradował się zakończeniem: „einen Hasen können sie totschiessen unsere Komponisten, aber einen Löwen erwürgen nicht". „Zająca mogą zastrzelić ci nasi kompozytorowie ale — lwa nie zdławią". Krytyk podobnie piszący nie wygląda chyba na zwolennika i poszukiwacza przeciętności. — A przecie... krytykował Chopina. Ale dlaczego go krytykował — dlaczego go nie rozumiał? Łatwo nam dziś z tego powodu wyrażać zdziwienie; trzeba się jednak wżyć wyobraźnią w tę epokę słodkiego pseudoklasycyzmu, epokę, która nie mogła jeszcze zupełnie zorientować się w ostatnich dziełach Beethovena (wszak i dziewiętnastoletniemu Chopinowi wydało się, że w Trio B-dur „Bethoven szydzi z całego świata" **). Poza tym przecież nawet takiego „modernistę" Schumanna Nokturn g-mol Chopina (Op. 15, nr. 3) tak zadziwił widocznie swymi odległymi modulacjami, że autor „Karnawału" nazwał go: „die fürchtbarste Kriegserklärung gegen eine ganze Vergangenheit ***). Więc cóż się dziwić muzykowi, który najlepiej się czuł w atmosferze słodkich i miłych zresztą Nokturnów Fielda, który, rozumiejąc jedynie styl czasu przeszłego i teraźniejszego, mimo najlepszej woli, nie mógł odczuwać i odkryć tajemnicy tych przemian stylowych, ja-

*) Florestan — jeden z trzech pseudonimów R. Schumanna.

**) List do T. Woyciechowskiego z 20.XI 1829 r.

***) Schriften über Musik und Musiker I, Anhang, sprawozdania z roku 1835-go.

kie zapowiadały nowatorstwa harmoniczne i kolorystyczne w chopinowskich Etiudach i Nokturnach. Podkreślam wyrażenie „mimo najlepszej woli" — bo w tym pojęciu „dobrej" lub „złej" woli leży właściwie sens całej sprawy, jaką można wytoczyć krytykowi, przy czym należy sumiennie odróżniać „złą wolę" od... braku kompetencji. Ponieważ w tym wypadku nie można Rellstabowi odmawiać braku muzycznych kompetencji (prócz wspomnianych trudności w zorientowaniu się w nowoczesnym stylu), chodzi o rozstrzygnięcie, czy berliński muzyk krytykując Chopina objawiał złą czy dobrą wolę. Dla rozstrzygnięcia tej sprawy najlepiej chyba sięgnąć do źródeł.

Oto co pisał Rellstab w czasopiśmie *Iris* w lipcu 1834 roku, w sprawozdaniu o *„Trzech Nokturnach op. 15"* — w kilkanaście miesięcy po pierwszym, drwin pełnym ataku na Chopina — w którym znajdowały się takie uwagi: „tam gdzie Field wzdycha — pan Chopin stęka" *).

Ale oto co pisze obecnie: „Prace Chopina wprowadzają nas w zakłopotanie, ponieważ pod pewnymi względami są one tak do siebie podobne (poza tym posiadają jednak znaczne różnice), że właściwie zawsze to samo o nich powiedzieć się powinno. Nokturnów omawianych obecnie nie uważamy za lepsze od poprzednich, z powodu których przed niespełna rokiem ogarnął nas święty gniew oburzenia, a jednak nie powtórzymy obecnie podobnych słów, chociaż nasze poglądy zmianie nie uległy. Wtenczas spieszyliśmy z ostrzeżeniem jaką przewrotnością w ogóle jest wkraczanie na podobne drogi i czuliśmy się powołanymi, aby zwrócić na to światu uwagę; skoro jednak od tego czasu kierunek ten stał się tak powszechnym, że już jeżeli nie *de jure*, to *de facto* uznać go musimy, walka nasza staje się daremną. Przyznajemy więc rację i prawo bytu temu rodzajowi — musimy jednak rozpatrzyć się szerzej w niektórych jego objawach. Te zaś, pominąwszy ogólną naganę, są często szacunku godne. I tak powyższe Nokturny. Wprawdzie dla mnie, jasne, własnego pokroju (selbst erfundene) pełne wdzięku małe romanse Fielda są tysiąc razy milsze niż utwory Chopina, który się na Fielda Noktur-

*) Charakterystycznym jest również cytowane przez Hösicka („Chopin" 194) oraz L. Bronarskiego (Harmonika Chopina str 442) zdanie: „jeżeli Field dosypuje nieco korzeni do swojej potrawy, to pan Chopin sypie w nią zaraz całą garść pieprzu tureckiego"...

nach wzoruje, choćby nie wiem w jak wyszukany sposób chciał się od nich odróżnić, nie da się jednak zaprzeczyć, że szlachetny muzyczny zmysł w nich panuje a równocześnie znać u autora dążenie, aby nietylko dla palców, ale i dla muzyki coś nowego wynaleść. Tego nowego jest jednak tak nieskończenie dużo, wymagania Chopina nawet od wprawnych pianistów żądają takiego trudu, że powątpiewamy czy rezultat wart jest wysiłku. Wprawdzie już spora ilość pianistów grywa utwory Chopina i słusznie, bo wirtuoz, choćby dla próby powinien wkraczać na podobne drogi, ale to chwilowe powodzenie nie powinno łudzić kompozytora. Obecnie pociąga nowość a nawet trudności, bo każdy grający poczytuje sobie za zaszczyt pokonać to samo zadanie, które ktoś inny już pokonał; skoro jednak te podniecające środki przestaną działać, musi treść sama posiadać dostateczną wartość, aby dzieło ostać się mogło — i powodzenie jego nie minęło".

W dalszej części swej krytyki Rellstab wywodzi iż „dyletantowi zawsze milsze będą utwory Herza lub Kalkbrennera a muzykowi Sonaty Beethovena" — przede wszystkim narzeka na niesłychane trudności: „ wo es uns von Kreuzen und Been vor dem Auge flimmert" („gdzie nam się mieni przed oczyma od krzyżyków i bemoli") i wygłasza konkluzję: „że ten zewnętrzny aparat nie stworzy jednak nowych form"...

Rellstab nie przestaje w dalszym ciągu, z obowiązku sprawozdawcy, studiować ukazujących się nowych utworów Chopina. W numerze *Iris* z 29 sierpnia 1834 r. ogłasza krytykę o wariacjach „sur le *Rondeau favori: Je wends des Scapulaires*" op. 12. Czując odpowiedzialność za swe sądy, zastrzega się on, iż nie należy go posądzać o „ślepego ducha partyjnego" i podkreśla, że Warjacje „nie wolne od błędów zbytniego wyszukiwania trudności, są bardzo udatną pracą".

Wobec również w 1834-ym wydanego *Rondeau op. 16* (Es dur) ton Rellstaba łagodnieje jeszcze bardziej (nr. Iris z dnia 19 września). Wprawdzie nie może się jeszcze zawsze pogodzić z „trudnościami", proponuje nawet, że ktoś powinien sobie zadać trud i ułożyć kompozycję „na fortepian" a to w tym celu, aby „roślinę, która może być ozdobą ogrodu sztuki, pozbawić trudności".

W każdym jednak razie zaznacza tu Rellstab, że utwory Cho-

pina ceni znacznie wyżej niż kompozycje Herza, Kalkbrennera i Moschelesa z ich „das ewig todte Einerlei“, stosując do dzieł naszego twórcy znaną schillerowską apostrofę Filipa de Marquis Posa: Neu zum wenigsten ist dieser Ton...

W konkluzji swego sprawozdania, sprzeciwiającej się poniekąd wygłaszanym poprzednio sądom — nie waha się Rellstab napisać iż: *„poleca naszym* pianistom z całym naciskiem („alles Ernstes“) zajmowanie się dziełami Chopina i nie obawianie się trudów wstąpienia na te najeżone przeszkodami drogi“.

Przeczytanie tych wyjątków z pism berlińskiego krytyka, które zresztą umieściłem swego czasu w drugim wydaniu mojej książki o Chopinie *), daje chyba niewątpliwie świadectwo *„dobrej woli“* Rellstaba.

Ze słów jego możemy wnosić jak trudno mu zorientować się w nowatorstwach Chopina koncentrujących równoczesne postępy techniki i kolorytu fortepianowego z przebogatym rozszerzeniem funkcji harmonicznych, ale Rellstab, przyjmujący z rezygnacją panowanie „nowego kierunku“ stara się Chopina zrozumieć i mimo wszystkich zastrzeżeń znać, że podlega jego urokowi. Jeżeli zatem ktoś mówi pod adresem tych naszych dzisiejszych krytyków, którzy nie gustują w nowej sztuce i upierają się przy swych sądach, iż „od czasów Rellstaba nic się zmieniło“ — jest w błędzie. Rellstab bowiem, w miarę swych możności, pragnął Chopina zrozumieć i nawet do pewnej dodatniej oceny dzieł jego doszedł — bo miał dobrą wolę. A nie wiadomo co więcej warte, czy snobistyczne zachwyty nad każdym objawem nowości w sztuce — dlatego że to nowość, czy jasno i szczerze wypowiedziana — a następnie złagodzona krytyka wypływająca zresztą nie ze złej woli, lecz z niezrozumienia, z niemożności odczucia nowych form; z owego niezrozumienia będącego tak naturalnym że prawie nieuniknionym zjawiskiem — nawet zwłaszcza gdy chodzi o utwory genialne — których przeniknięcie długiego wymaga czasu — nic więc dziwnego, że wobec nich współczesność bezradna nieraz się buntuje. Bo słusznie powiedział *Rainer Maria Rilke: „Geniusz jest zawsze postrachem swego czasu“*...

---

*) Chopin. Książnica - Atlas, Lwów - Warszawa 1925, wydanie 2-gie.

Zbigniew Drzewiecki.

O RACJONALNIEJSZE KIEROWANIE MŁODZIEŻĄ PRZY WYBORZE ZAWODU MUZYCZNEGO.

Koniec muzycznego roku szkolnego, obserwacja wyników pracy, uzewnętrznionej i udostępnionej w najlepszych rezultatach na publicznych popisach, nasuwa szereg refleksji, przekraczających swym zasięgiem teren wyłącznie pedagogiczny.

Jak co roku tak i obecnie zastęp muzyków profesjonalnych powiększy się o grono absolwentów, wypuszczonych przez najpoważniejsze nasze uczelnie. Jakość i ilość nowych sił, opatrzonych patentem „dojrzałości" fachowej lub artystycznej, podlega rokrocznie fluktuacjom. Bywają roczniki bardziej nabrzmiałe wybitnymi talentami, bywają też bardziej „suche" pod tym względem. Jednak co do jednego punktu są one do siebie podobne, mianowicie co do obioru fachów.

Fortepian pozostaje w Polsce wciąż instrumentem, który najbardziej pociąga uzdolnioną muzycznie młodzież, skrzypce kroczą już znacznie bardziej w tyle. Poza tym dość licznie obsadzone są działy kompozytorskie, teoretyczne i śpiewacze, oraz od paru lat rozwijające się w paru przodujących uczelniach wydziały kapelmistrzowskie. Inne ważne działy instrumentalne, przede wszystkim dęte, są znacznie mniej chętnie frekwentowane i niesłusznie uważane w powszechnej opinii za pośledniejsze, nie pociągają młodzieży inteligentniejszej.

Podobne rozłożenie frekwencji młodzieży, czującej w sobie powołanie do pracy na niwie muzyczno - artystycznej, odpowiada niewątpliwie pewnej ogólnej psychice społecznej. Każdemu młodzieńcowi. czy jego rodzinie, skoro już przyzwoli na kształcenie się w tym zawodzie, przyświecają przede wszystkim marzenia sławy Chopinów, Paderewskich, Hofmannów, Barcewiczów, Hubermanów, Szymanowskich. Zresztą co wart byłby zapał młodego adepta, gdyby nie chciał dorównać największym w artyźmie muzycznym. A jednak życie przynosi niejedno rozczarowanie, a proza życia codziennego, walki o chleb powszedni w wieku dojrzałym jakże niepodobne są do młodzieńczych „snów o potędze".

Zjawiskowe, genialne talenty twórcze i odtwórcze rodzą się niezmiernie rzadko, a resztą rządzą... prawa popytu i zapotrzebowania, takie jak i w ogólnym życiu społecznym.

Któż ma regulować rozdział napływu, pragnącej się kształcić w zawodzie muzycznym młodzieży, jeżeli nie czynniki opiekujące się tym działem kulturalnym w Polsce i polityka kierowników muzyki, jako mające wgląd w tak prozaiczne, a jednak naprawdę realne sprawy, jak zapotrzebowanie krajowego rynku muzycznego? Wiadomo przecie gdzie jest *nadmiar „produkcji" ludzkiej* w tym dziale, a gdzie jest jej *brak*. Nie jest to — rzecz prosta — sprawa łatwa, ale nie widzi się w tym kierunku nawet zalążkowych poczynań.

Mamy w wielkim nadmiarze zdolnych i nawet bardzo utalentowanych młodych pianistów (aczkolwiek pobijano ich na konkursach międzynarodowych), wybitnie uzdolnionych kompozytorów, ostatnio dyrygentów, jak zawsze, pewien poczet śpiewaków (którzy nie mają gdzie śpiewać na scenach operowych). Natomiast za mało jest tęgich skrzypków (proszę tylko posłuchać skarg profesorów, którym orkiestry porywają najzdolniejszych uczniów jeszcze przed ukończeniem studiów), niemal żadnego napływu wybitnych specjalistów w działach instrumentów dętych. Już od lat bodaj nie produkował się na końcowych popisach konserwatorium warszawskiego żaden np. oboista, flecista czy fagocista. A mieli by oni pole do pracy artystycznej i zapewniony chleb powszedni. A gdzież są młodzi wybitniejsi chórmistrze, gdzież organiści na miarę tych, jakich w profuzji posiadają kraje zachodnie?

Na poparcie powyższych wywodów pragnę przytoczyć parę wymownych przykładów. Pierwszym z nich niech będzie opinia tak wielkiego artysty, jak Józefa Hofmanna. Mówił on, będąc ostatnio w kraju, przy okazji rozważania widoków wybicia się młodych pianistów w Stanach Zjednoczonych, które stanowią dużą analogię z stosunkami europejskimi, że absolutnie odmawia młodzież od poświęcenia się zawodowi pianistycznemu. Hofmann z właściwą mu trzeźwością i gruntowną znajomością stosunków zawodowych twierdzi, że zapotrzebowanie na pianistów - wirtuozów nie istnieje dziś obecnie w Ameryce, gdyż popyt jest pokryty w całości przez najsławniejsze nazwiska. Pianista koncertujący, nawet bardzo utalentowany, wybitnie technicznie po-

stawiony, boryka się z kolosalnymi trudnościami wybicia się, poświęca — o ile je posiada — duże zasoby materialne, by się produkować i ponosić koszty bardziej efektownej a tak niezbędnej reklamy i wszystko to bez osiągnięcia zamierzonego rezultatu. Od czasu Horowitza nie zabłysnęła w Stanach żadna nowa gwiazda, która by się utrzymała na powierzchni, w sensie pełni wielkiego powodzenia. Natomiast, mówił dalej Hofmann, na skrzypków lub innych instrumentalistów zapotrzebowanie jest wciąż duże nie tylko wskutek istnienia wielkiej ilości orkiestr symfonicznych i radiowych, ale przede wszystkim przez możność pracy artystycznej w małych zespołach kameralnych, które to pole jest dla pianisty właściwie zamknięte.

Będąc dyrektorem słynnego instytutu „Curtissa" w Filadelfii i dziekanem wydziału fortepianowego, ma Hofmann w swej klasie obecnie tylko 5 uczniów i odmawia kategorycznie przyjęcia nowych, nawet najzdolniejszych. Dodać należy, że na powyższe poglądy Hofmanna wywarł niewątpliwie wpływ, panujący obecnie w Ameryce kryzys ogólno - ekonomiczny, którego trwanie oblicza jeszcze na trzy lata.

Inny przykład zaczerpnę z dawnych polskich stosunków. Chcę tu wspomnieć odnowiciela warszawskiej wszechnicy muzycznej, noszącej wówczas nazwę Instytutu, Apolinarego Kątskiego. Nie mogąc znaleźć chętnych do nauki instrumenów dętych, zmuszał on drakońskimi środkami uczniów innych klas do równoległej nauki na tych instrumentach. Znany jest powszechnie fakt, że Paderewski musiał grać na puzonie. A jakiż był tego rezultat? Przede wszystkim powstała orkiestra szkolna, lecz co było znacznie ważniejsze, wielu z wychowańców kończących np. fortepian, przerzuciło się po tym na te wymuszone instrumenty, pracując już to jako muzycy orkiestrowi a nawet w charakterze nauczycieli gry na tych instrumentach w tym samym instytucie. Napewno jako pianiści nie byliby tych stanowisk osiągnęli, to też musieli zapewne zachować wdzięczność dla swego surowego i bezwzględnego dyrektora. Nie chcąc być gołosłownym przytoczę tylko dwa nazwiska długoletnich profesorów Konserwatorium Warszawskiego: Gocłowskiego i Zieglera (a było ich dużo więcej) klas dętych.

Poruszone zagadnienie jest napewno jednym z wielu równie ważkich, jakie czekają rozwiązania na naszym odcinku mu-

zycznym. Wydaje się jednak, iż w powodzi potrzeb zupełnie zasadniczej natury schodzi ono na plan wtórny. Tymczasem realność jego jest bliższa, a spełnienie łatwiejsze niż innych zagadnień, bo nie wymagające właściwie szukania nowego pokrycia finansowego. Zależy ono od ogólnego nastawienia polityki szkolnej i stypendialnej, od oddziaływania na młodzież wstępującą na studia drogą perswazji kierowników i pedagogów, od ogłoszenia drogą publiczną o zapotrzebowaniu fachowców w danych działach, od odpowiednio ułożonych regulaminów szkolnych i pewnych „virement" w rozkładzie godzin przeznaczonych w budżecie szkolnym na różne wydziały. Zapewne atrakcyjność niektórych instrumentów zyskała by na sprowadzeniu wybitnych fachowców. Koszty tego sprowadzenia nie były by na pewno tak wielkie, w każdym razie nie większe niż kilka częstokroć bezcelowo przyznawanych stypendiów zagranicznych, których nieprodukcyjne rezultaty są z góry wiadome, lub znaczne fundusze przeznaczone na konkursy międzynarodowe, które i w najbliższej przyszłości nie przyniosą zwycięskich palm barwom polskim, przede wszystkim wskutek braku talentów wykonawczych naprawdę wielkiej miary, wśród podrastającego młodego pokolenia.

Należy się raz zdobyć na planowość rozbudowy odcinka muzycznego na dłuższą metę i na bezwzględne ustalenie hierarchii potrzeb, a wtedy za lat parę zaczniemy łatać najgroźniejsze dziury w naszej nawie muzycznej, a przede wszystkim — wracając do naczelnego problemu tych rozważań — uchronimy wielu od gorzkich zawodów, od nędznej wegetacji przeciętnego nauczyciela muzyki w stolicy, która pozostaje zawsze jako klapa bezpieczeństwa (bo unika jak ognia pójścia do pracy w teren) i będziemy gospodarować funduszami publicznymi w sposób może mniej efektowny, ale za to bardziej racjonalny, i, co najważniejsze efektywny.

Wreszcie czas już wykorzenić uprzedzenie, że pierwszorzędny klarnecista, oboista, flecista, fagocista, wybitna harfistka niżej stoją w hierarchii artystycznej od pianistów, kompozytorów lub dyrygentów. Mogą oni być równie wspaniałymi i poszukiwanymi wirtuozami jak i tamci, o ile doprowadzą swój zawód do artystycznej perfekcji i o ile będą równie wysoko muzycznie wykształceni.

Olgierd Straszyński.

MUZYKA POLSKA NA PŁYTACH GRAMOFONOWYCH.

(Ciąg dalszy).

W zeszłym miesiącu sygnalizowałem na tym miejscu ukazanie się nowych płyt z polską muzyką w wykonaniu Barbary Kostrzewskiej. Obecnie miło mi donieść, iż w czerwcu b. r. przybyło kilka nowych cennych pozycyj do naszego spisu bowiem Aniela Szlemińska naśpiewała na płytach Orpheon aż 8 utworów polskich. Oto ich lista:

1) Pieśni w wyk. Anieli Szlemińskiej; przy fortepianie prof. Jerzy Lefeld:

a) Fr. Chopin: Piosnka litewska op. 74 N. 16 (sł. S. Witwickiego). Orpheon 137.

b) I. J. Paderewski: Piosnka dudarza op. 18 N. 2. (poezja A. Mickiewicza). Orpheon 136.

c) E. Młynarski: Kołysanka (sł. Czesława). Orpheon 136.

d) K. Szymanowski: Leciały żurawie z cyklu pieśni kurpiowskie (ze zbioru ks. Wł Skierkowskiego). Orpheon 137.

2) Arie operowe w wykonaniu Anieli Szlemińskiej z tow. orkiestry symfonicznej, pod dyr. Olgierda Straszyńskiego.

a) J. Elsner: Dumka Zosi z op. „Król Łokietek" czyli „Wiśliczanki" (tekst Dmuszewskiego). Orpheon 134.

b) St. Moniuszko: Dumka Zosi z op. Flis (sł. St. Bogusławskiego). Orpheon 135.

c) St. Moniuszko: Dumka Zuzi z op. Verbum nobile (sł. Jana Chęcińskiego). Orpheon 135.

d) Wł. Żeleński: Piosnka Żywii i piosnka Dziwy z II-go aktu op. Stara Baśń (tekst Al. Bandrowskiego). Orpheon 134.

U w a g i

Szymanowski:
Leciały żurawie, VI/38.
Młynarski:
Kołysanka: VI/38.
Paderewski:
Piosnka dudarza, VI/38.
Chopin:
Piosnka litewski, VI/38.

Żeleński:
Piosnki ze Starej Baśni, VI/38.
Moniuszko:
Dumka Zuzi. VI/38.
Moniuszko:
Dumka Zosi, VI/38.
Elsner:
Dumka, VI/38.

III. UTWORY FORTEPIANOWE

MELCER HENRYK

Vivo, Leopold Muenzer, Col. DM 1776.

MICHAŁOWSKI ALEKSANDER

Valse triste, Janina Familier-Hepnerowa, Syr. El. 8312.

U w a g i

Chopin-Liszt:
a) Wiosna, b) Hulanka, X/33.

Różycki:
Krakowiak, II/35.

	Uwagi
MONIUSZKO STANISŁAW	
Prząśniczka (opracowanie Henryka Melcera), Maria Bar, Syr. El. 6820.	— 1931 r.
PADEREWSKI IGNACY JAN	
Fragment Fantazji Polskiej op. 19 (od początku do 159-go taktu Vivace ma non troppo na ¾ czyli do litery H, która jest w 27-ym takcie przed Andante sostenuto na $^4/_8$), Zbigniew Drzewiecki z tow. ork. Filh. Warsz. pod dyr. Grzegorza Fitelberga, Col. DMX 163 *).	obie strony, IX/30
Au soir (Wieczorem) op. 10, N. 1, Raul Koczalski, Polydor 90040.	*Chopin:* Mazurek op. 68, N. 2. przed 1931 r.
1) Krakowiak fantastyczny op. 14 N. 6, Ignacy Jan Paderewski, H. M. V. DB 379 *).	*Paderewski:* Menuet. przed 1925 r. A.
2) Krakowiak fantastyczny op. 14 N. 6, Ignacy Jan Paderewski, H. M. V. DB 683 *).	*Chopin-Liszt:* Pieśń polska G-dur, przed 1925 r. A.
1) Menuet G-Dur op. 14 N. 1, Ignacy Jan Paderewski, H. M. V. DB 379 *).	*Paderewski:* Krakowiak fantastyczny, przed 1925 r.
2) Menuet G-Dur op. 14 N. 1, Ignacy Jan Paderewski, H. M. V. DB 1090 *).	— XII/27.
3) Menuet G-Dur op. 14 N. 1, Ignacy Jan Paderewski, H. M. V. DB 3124 *).	— 1937 rok.
4) Menuet G-Dur op. 14 N. 1, Ignacy Jan Paderewski, H. M. V. DB 604 *).	*Chopin:* Mazurek a-moll przed 1925 A.
5) Menuet G-Dur op. 14 N. 1, Józef Hoffman, Col. L 1391 *).	— stare A.
Nokturn B-Dur op. 16 N. 4, Ignacy Jan Paderewski, H. M. V. DB 380 *).	*Chopin:* Walc As-Dur op. 42, przed 1925 A.
RÓŻYCKI LUDOMIR	
Legenda, Stanisław Niedzielski, H. M. V. C. 1993 *).	— XI/30.
a) Zakochany murzyn, b) Kurnik, Stanisław Niedzielski, H. M. V. C 2468 *).	— XI/32.
Krakowiak, Janina Familier-Hepnerowa, Syr. El. 8312.	*Michałowski:* Valse triste, II/35.
STOJOWSKI ZYGMUNT	
Nad brzegiem strumyka. (By the Brookside), Ignacy Jan Paderewski, H. M. V. DA 869.	— X/31.
Pieśń miłosna, Ignacy Jan Paderewski, H. M. V. DB 378 *).	— przed 1925 A.

SZYMANOWSKI KAROL	Uwagi
Etiuda b-moll op. 4 N. 3, Leopold Muenzer, Col. DM 1775.	*Chopin-Liszt:* Życzenie, X/33.
Dwa mazurki z op. 50 N. 13 i N. 21, Karol Szymanowski, Col. DM 1785 oraz Col. YM 10.	obie strony, X/33. (czerwona etykieta).
Preludium C-moll, Aleksander Kagan, Syr. El. 8235.	*Chopin:* Mazurek cis-moll, oraz Etiuda, a-moll op. 10, X/34.
Wariacje b-moll op. 3 (IX i X wariacje opuszczono), Witold Małcużyński, Orpheon 129 *).	obie strony V/37.

IV. UTWORY SKRZYPCOWE Z TOW. FORTEPIANU LUB ORKIESTRY

ANDRZEJOWSKI ADAM.	Uwagi
Burleska, Eugenia Umińska (przy fort. Jerzy Lefeld), Col. DM 1846.	*Szymanowski:* Pieśn Roksany, II/34.
KARŁOWICZ MIECZYSŁAW	
Romans z koncertu skrz. A-Dur, Eugenia Umińska z tow. Ork. P. Radia pod dyr. Tadeusza Mazurkiewicza, Col. DM 1843.	obie strony, II/34.
Zawód op. 1 N. 4, Wacław Niemczyk, (przy fort. Ludwik Urstein), Col. DM 1670.	*Wieniawski:* Kujawiak, Kaprys a-moll, I/33.
MŁYNARSKI EMIL	
Mazur G-Dur, Irena Dubiska (przy fort. Jerzy Lefeld), Col. DM 1931.	*Szymanowski:* Pieśń kurpiowska IX/34
PADEREWSKI IGNACY JAN	
Krakowiak op. 9 N. 5, Wacław Niemczyk (przy fort. Ludwik Urstein), Col. DM 1721.	*Szymanowski:* Kołysanka V/33.
Melodia op. 16 N. 2, (oprac. Fr. Kreislera), Fritz Kreisler z tow. fort. H. M. V. DA 511.	*Chopin:* Mazurek op. 33 N. 2, przed 1925 r. A.
Menuet G-Dur (oprac. Fr. Kreislera), Fritz Kreisler z tow. fort. H. M. V. DA 267.	——— przed 1925 r. A.
Menuet G-Dur Miquel Candela z tow. fort. Col. LF 82.	——— przed 1930 r.

	Uwagi
RÓŻYCKI LUDOMIR	
Melodia op. 5, Roman Totenberg z tow. fort. Odeon 253688 lub Parl. 44817.	*Wieniawski:* Mazurek, 1931 r.
Nokturn, Roman Totenberg z tow. fort. Od. 253687 lub Homocord 29578.	—— X/30.
STATKOWSKI ROMAN	
a) Krakowiak op. 7, Wacław Niemczyk (przy fort. Ludwik Urstein), Col. DM 1720.	*W. Niemczyk.* Valse-caprice, V/33.
b) Mazurek, Irena Dubiska (przy fort. Jerzy Lefeld), Col. DM 1932.	*Zarzycki:* Romans. IX/34.
SZYMANOWSKI KAROL	——
a) Fontanna Arethuzy (Mity op. 30), Józef Szigeti (przy fort. Nikita Magaloff), Col. LOX 162 *) lub Col. LMX 254 *).	Nagrane w Australii (Sydney N. S. W.) ca 1933 r. —— (krajowa odbitka) IV/37
b) Fontanna Arethuzy (Mity op. 30), Jakób Thibaud (przy fort. Tasso Janopoulo), H. M. V. DB 2006 *).	—— ca 1934.
c) Fontanna Arethuzy (Mity op. 30), René Benedetti (przy fort. Maurice Faure (skrócone!), Col. D 13038	—— ca 1932 r.
Kołysanka op. 52 d'Atacho Enia) Wacław Niemczyk (przy fort. Ludwik Urstein) Col. DM 1721.	*Paderewski:* Krakowiak, V/33.
a) Nokturn op. 28 N. 1; b) Tarantella op. 28 N. 2, Yehudi Menuchin (przy fort. Marcel Gazelle) H. M. V. DB 2871 *).	obie strony 1937 r.
a) Pieśń Roksany z op. „Król Roger", (opr. Pawła Kochańskiego), Eugenia Umińska (przy fort. Jerzy Lefeld) (skrócone). Col. DM 1846.	*Andrzejowski:* Burleska, II/34.
b) Pieśń Roksany z op. „Król Roger" (opr. Pawła Kochańskiego), Jasza Heifetz z tow. fort. H. M. V. DB 2846 *).	—— ca 1936 r.
Pieśń kurpiowska (opr. Pawła Kochańskiego), Irena Dubiska (przy fort. J Lefeld), Col. DM 1931.	*Młynarski:* Mazur, IX/34.
WIENIAWSKI HENRYK	
II Koncert skrzypcowy d-moll op. 22. Jasza Heifetz z tow. orkiestry Londyńskiej Filharmonii pod dyr. Johna Barbirolli, 3 płyty H. M. V. DB 2447 *), DB 2448 *), DB 2449 *).	Na pięciu stronach, na szóstej: —— ca 1935.
Finał koncertu d-moll Nr. 2 , Jan Kubelik z tow. fort. H. M. V. DB 672 *).	*Wieniawski:* Mazurek przed 1925 A.

WIENIAWSKI HENRYK	Uwagi
Kaprys a-moll, (opr. Fr. Kreislera), Wacław Niemczyk(przy fort. Ludwik Urstein), Col. DM 1670.	*Wieniawski:* Kujawiak. *Karłowicz:* Zawód, I/33.
Kaprys Es-Dur (Alla Saltarella) (opr. Fr. Kreislera), Misza Elman z tow. fort. H. M. V. DA 1033.	——— ca 1930 r.
a) Kujawiak. Wacław Niemczyk (przy fort. Ludwik Urstein), Col. DM 1670.	*Karłowicz:* Zawód *Wieniawski:* Kaprys a-moll, I/33.
b) Kujawiak, Eugenia Umińska (przy fort. Ignacy Rozenbaum). Syr. El. 8267.	——— I/35.
a) Legenda op. 17, Arthur Catterall z tow. fort. Col. 9359 *).	obie strony ca 1930.
b) Legenda, Misza Elman przy fort. Carroll Hollister, H. M. V. DB 1537 *).	——— IV/32.
c) Roman Totenberg z tow. fort. Homocord 56526 *).	*Zarzycki:* Mazurek, X/30.
d) Eugenia Umińska (przy fort. Ignacy Rozenbaum). Syr. El. 8265.	obie strony, I/35.
a) Mazurek op. 19 N. 2 (Dudziarz), Bronisław Huberman przy fort. Paweł Frenkel, Brunswick A 70724.	——— przed 1930.
b) Mazurek op. 19 N. 2 (Dudziarz), Bronisław Gimpel (przy fort. Karol Gimpel), Syr. El. 6767.	——— po 1930.
c) Mazurek op. 19, N. 2 (Dudziarz) Paweł Godwin z tow. fort. Polydor 19917 V *).	——— przed 1930.
Mazurek op. 19 N. 2 (Dudziarz), Jan Kubelik z tow. fort. H. M. V. DB 672 *).	*Wieniawski:* Finał koncertu d-moll, Nr. 2, przed 1925 A.
e) Mazurek op. 19 N. 2 (Dudziarz) Michał Erdenko z tow. fort. Syr. El. 6607.	*Chopin:* Walc 1930 r.
a) Obertas (op. 19 N. 1) Roman Totenberg z tow. fort. Odeon 253688 lub Parl. 44817.	*Różycki:* Melodia 1931 r.
b) Obertas (op. 19 N. 1) Lili Hakowska z tow. fort. Syr. El. 8353.	——— III/35.
Polonaise brillante D-Dur op. 4, Jasza Heifetz przy fort. Emanuel Bay, H. M. V. DB 3215 *).	——— koniec 1937 roku.
a) Romans z II-go koncertu d-moll op. 22, Bronisław Huberman (przy fort. Paweł Frenkel), Brunswick A 73048 *).	*Wieniawski:* Walc-kaprys przed 1930.
b) Romans z II-go koncertu d-moll op. 22, Yovanowitsch Bratza z tow. fort. Col. 9358 *).	——— ca 1930.
c) Romans z II-go koncertu d-moll op. 22, Ludwik Zimmerman z tow. fort. Col. DHX 27 *).	——— ca 1931.
d) Romans z II-go koncertu d-moll op. 22, Jasza Heifetz z tow. fort. H. M. V. DB 291 *).	——— przed 1925 A.

WIENIAWSKI HENRYK	Uwagi
e) Romans z II-go koncertu d-moll op. 22, Erika Morini z tow. fort. H. M. V. DB 372 *).	*Wieniawski:* Walc-kaprys prz. 1925 A.
f) Romans z II-go koncertu d-moll op. 22, Maud Powell z tow. fort. H. M. V. DB 656 *).	— przed 1925 r. A.
Saltarella (oprac. Thibaud), Jakób Thibaud z tow. fort. H. M. V. DA 441.	— przed 1925 r. A.
a) Scherzo-tarantella op. 16, Yehudi Menuhin (przy fort. Artur Balsam), H. M. V. 1788 *).	— II/33.
b) Scherzo-tarantella op. 16, Jasza Heifetz przy fort. Arpad Sandor, H. M. V. DB 290 *).	— przed 1925 r. A.
c) Scherzo-tarantella op. 16, Tossy Śpiwakowski z tow. fort. Parl. 64591 *).	— przed 1931 r.
a) Walc-kaprys op. 7, Erika Morini przy fort. Michael Raucheisen, H. M. V. DB 372 *).	*Wieniawski:* Romans op. 22, przed 1925 r. A.
b) Walc-kaprys op. 7, Erika Morini (przy fort. Michael Raucheisen), Polydor 66823 *).	— przed 1927 r.
c) Walc-kaprys op. 7, Bronisław Huberman (przy fort. Paweł Frenkel) Brunswick A 73048 *).	*Wieniawski:* Romans op. 22.

ZARZYCKI ALEKSANDER	
a) Mazurek op. 26, Bronisław Huberman z tow. fort. Col. LMX 91 *).	— przed 1931 r.
b) Mazurek op. 26, Roman Totenberg z tow. fort. Homocord 56526 *).	*Wieniawski:* Legenda: X/30.
c) Mazurek op. 26, Bronisław Huberman z tow. fort. Parlophon 64572 *).	— przed 1931.
d) Mazurek op. 26, Bronisław Huberman z tow. fort. Odeon 217817 *).	— przed 1931.
e) Mazurek op. 26, Maud Powell z tow. fort. H. M. V. DA 551.	*Chopin:* Walc, przed 1925 r. A.
Romans, Irena Dubiska (przy fort. Jerzy Lefeld), Col. DM 1932.	*Statkowski:* Mazurek, IX/34.

V. MUZYKA POLSKA W WYK. ORKIESTR SYMFONICZNYCH

KARŁOWICZ MIECZYSŁAW	Uwagi
Rapsodia Litewska, Ork. P. Radia pod dyr. Tadeusza Mazurkiewicza. Dwie płyty, Col. DMX 260 i 261 *).	cztery strony, II/34.

MASZYŃSKI PIOTR	
Mazur baletowy. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 8784.	*Ogiński:* Polonez B-Dur, XII/36.

MŁYNARSKI EMIL	Uwagi
Mazur A-Dur. Ork. Filh. Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 8575.	*Statkowski:* Zakończ. uwertury do op. Maria, XII/35.
Wspomnienie (Souvenir) z suity „Melodie dawniejsze". Ork. Opery Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 8783.	*Statkowski:* Mazur z op. Maria, XII/36.
MONIUSZKO STANISŁAW	
a) Bajka-uwertura. Ork. Polskiego Radia pod dyr. Tadeusza Mazurkiewicza. 2 płyty Col. DM 1844, 1845.	cztery strony II/34.
b) Bajka-uwertura. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Dwie płyty Syr. El. 8320, 8321.	cztery strony I/35.
Uwertura do op. Flis. Ork. Filh. Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Dwie płyty Syr. El. 8576, 8577.	trzy strony; na czwartej: *Noskowski:* Antrakt z II-go aktu op. Livia Quintilla XII/35.
Uwertura do op. Hrabina. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Dwie płyty. Syr. El. 8318, 8319.	Trzy strony; na czwartej stronie: *Żeleński:* Taniec zbójnicki z op. Janek, I/35.
Fragmenty z muzyki baletowej z op. Hrabina: a) Zefir goniący Florę, b) Taniec satyrów, c) Kotylion. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Dwie płyty. Syr. El. 8780, 8781.	a) obie strony, XII/36.
Polonez z op. Hrabina. Ork. Filh. Warsz. pod dyr. Grzegorza Fitelberga. Solo wiolonczelowe: K. Wiłkomirski). Col. DMX 161 *).	*Chopin:* Marsz żałobny, IX/30.
Uwertura do op. Halka (skrócona). Ork. Opery Warsz. pod dyr. Bronisława Szulca. Syr. El. 6374.	obie strony przed 1930.
a) Tańce góralskie z op. Halka. Ork. P. Radia pod dyr. Tadeusza Mazurkiewicza. Col. DMX 259 *).	*Moniuszko:* Mazur z op. Jawnuta, II/34.
b) Tańce góralskie z op. Halka. Ork Opery Warsz. pod dyr. Br. Szulca. Syr. El. 6357.	obie strony przed 1930.
a) Mazur z op. Halka. Ork. Filh. Warsz. pod dyr. Grzegorza Fitelberga. Col. DMX 125 *).	*Chopin:* Polonez A-Dur, IX/30.
b) Mazur z op. Halka. Ork. symf. pod dyr. Bronisława Szulca. Syr. El. 6375.	——— przed 1930 r.
c) Mazur z op. Halka. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Bronisława Szulca. Syr. El. 3346.	*Moniuszko:* Aria z op. Halka (Jako od wichru), przed 1930.

MONIUSZKO STANISŁAW.

d) Mazur z op. Halka. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Józefa Ozimińskiego. Parlophon 64003 *).

a) Fantazja z op. Halka. Ork. Filh. Warsz. pod dyr. Grzegorza Fitelberga. Col. DMX 118 *).

b) Fantazja z op. Halka. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Józefa Ozimińskiego. Parl. 64000 *).

c) Fantazja z op. Halka. Ork. pod dyr. Bronisława Szulca. Syr. El. 6319.

Mazur z op. Jawnuta. Ork. Polskiego Radia pod dyr. Tadeusza Mazurkiewicza. Col. DMX 259 *).

a) Mazur z op. Straszny Dwór. Ork Filh. Warsz. pod dyr. Grzegorza Fitelberga. Col. DM 1219.

b) Mazur z op. Straszny Dwór. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Artura Rodzińskiego. Parl. 64003 *).

Fantazja z op. Straszny Dwór. Ork. pod dyr. Bronisława Szulca. Syr. El. 6318.

Prząśniczka. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Józefa Ozimińskiego. Parl. 44115.

NOSKOWSKI ZYGMUNT.

Polonez elegijny. Ork. Filh. Warsz. pod dyr. Grzegorza Fitelberga. Col. DMX 162 *).

Antrakt z II-go aktu op. Livia Quintilla. Ork. Filh. Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 8577.

OGIŃSKI MICHAŁ KLEOFAS
(instr. Jerzego Lefelda).

Polonez B-Dur. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 8784.

RÓŻYCKI LUDOMIR

a) Krakowiak z baletu Pan Twardowski. Warszawska Ork. Symf. pod dyr. Ludomira Różyckiego. Col. DM 1792.

b) Krakowiak z baletu Pan Twardowski. Warszawska Ork. Symf. pod dyr. Ludomira Różyckiego Col. DM 1783.

Uwagi

Moniuszko: Mazur z op. Straszny Dwór, 1931 r.

obie strony, IX/30.

obie strony 1931 r.

obie strony IV/29.

Moniuszko:
Tańce góralskie z op. Halka II/34.
Hymn: Jeszcze Polska, IX/30.

Moniuszko:
Mazur z op. Halka 1931 r.

obie strony IV/29.

Chopin:
Polonez A-Dur 1931.

Wieniawski:
Kujawiak IX/30.

Moniuszko:
Zakończenie uwertury do op. Flis, XII/35.

Maszyński:
Mazur baletowy XII/36.

Moniuszko:
Krakowiak X/33.

Różycki:
Piosnka Caton z op. Casanova X/33.

	Uwagi
STATKOWSKI ROMAN	
Uwertura do op. Maria. Ork. Filh. Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Dwie płyty Syr. El. 8574, 8575.	Trzy strony; na czwartej stronie: *Młynarski:* Mazur A-Dur XII/35.
Mazur z op. Maria. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 8783.	Na drugiej stronie: *Młynarski:* Wspomnienie XII/36.
WIENIAWSKI HENRYK	
Kujawiak. Ork. Filh. Warsz. pod dyr. Grzegorza Fitelberga. Col. DMX 162 *).	*Noskowski:* Polonez elegijny IX/30.
ŻELEŃSKI WŁADYSŁAW	
Taniec zbójnicki z op. Janek. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 8319.	*Moniuszko:* Zakończ. uwert. do op. Hrabina, I/35.
Scena zalecanek (muzyka baletowa) z op. Konrad Wallenrod. Ork. Opery Warszawskiej pod dyr. Olgierda Straszyńskiego (Solo skrzypcowe: Tomasz Jaworski). Syr. El. 8782.	*Żeleński:* Intermezzo z op. Goplana XII/36.
Intermezzo z II-go aktu op. Goplana. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 8782.	*Żeleński:* Scena zalecanek XII/36.

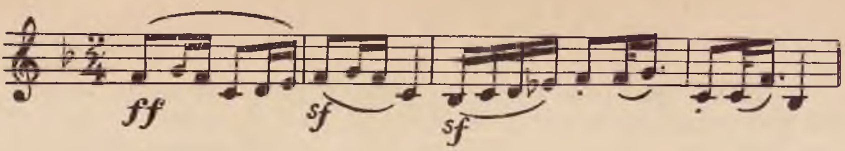
Karol Hławiczka

POLSKA MELODIA LUDOWA W SYMFONII BEETHOVENA

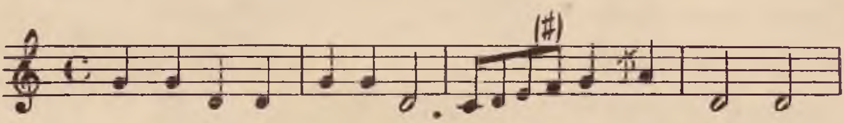
Na ogół znaną jest rzeczą, że Haydn i Beethoven zyżytkowywali melodie ludowe słowiańskie w swych kompozycjach. Dość duża ilość pierwiastków folkloru chorwackiego w twórczości Haydna była dla znanego zbieracza pieśni południowo - słowiańskich F. X. Kuhaća jednym z argumentów do zaliczenia Haydna w poczet kompozytorów chorwackich (Iosip Haydn: chorvacke popievke 1880), co potwierdził wybitny muzykolog angielski W. H. Hadow w pracy: J. Haydn — a croatian composer (1897).

Z chorwackich melodii skorzystał także Beethoven w swej symfonii pastoralnej. Początkowy temat części pierwszej, oraz drugi temat części czwartej są melodiami ludowymi, które można znaleźć w zbiorach Kuhaća (pierwsza pieśń pod nr. 1016).

W tej samej symfonii występuje jednakowoż i melodia ludowa polska, na co dotychczas nie zwrócono uwagi. Chodzi mianowicie o drugi temat części trzeciej (Lustiges Zusammensein der Landleute),



który jest identyczny z następującą pieśnią zakopiańską:



Melodię tę cytuje dr. A. Chybiński, wybitny znawca muzyki Podhala, w swej cennej pracy „Tabulatura organowa Jana z Lublina" (1540) r. I, z. IV. (1912). Powyższa melodia zakopiańska, zużytkowana przez Beethovena w symfonii pastoralnej jest jedną z mniej znanych melodii góralskich i prawdopodobnie należy do t. zw. melodii wędrownych.

SPRAWOZDANIA

Łobaczewska Stefania. Ogólny zarys estetyki muzycznej. Lwów 1938. Z subwencją Ministerstwa W. R. i O. P. w Warszawie. Nakładem Filomaty, Lwów, Uniwersytet. Str. 204.

Tom, który pod powyższym tytułem ukazał się na półkach księgarskich, stanowi część pierwszą Estetyki muzycznej. Jak donosi autorka w przedmowie, wkrótce ukaże się tom drugi p. t. Dzieło muzyczne i jego przeżycie, obejmujący bardziej szczegółowe kwestje estetyki specyficznie muzycznej.

Podejmowanie w dzisiejszych czasach dzieła naukowego w takiej skali i w takim zakresie zagadnień stanowi przedsięwzięcie nielada, na którego drodze piętrzą się duże i rozliczne trudności. Estetyka, choć pod taką nazwą krystalizuje się dopiero od końca XVIII wieku jako odrębna dyscyplina rozważań filozoficznych, ma za sobą bardzo „długą" linię rozwojową. Kant i jego następcy przez pierwszą połowę XIX wieku nadali jej kierunek idealistyczny. Opierając się na założeniach metafizycznych lub zgoła mistycznych, rozwijali systematycznie konsekwencje tej „nauki o pięknie". Rozwój nauk przyrodniczych w środku ubiegłego wieku, a wraz z tym przezwyciężenie idealizmu romantycznego przez pozytywizm i naturalizm, odbił się również i na estetyce. Estetyka, porzucając założenia idealistyczne, przerzuciła się na biegun przeciwny do tego co konkretne, rzeczywiste, dające się ująć w doświadczeniu i sprawdzić. Temu kierunkowi estetyki, natchnionemu duchem badań nauk przyrodniczych, groziła również ciasna jednostronność, oddalająca nieraz od właściwej drogi. Ale tego rodzaju biegunowe zmiany stanowisk są płodne dla nauki. Ukazują całą rozpiętość zagadnień, związanych z daną dziedziną. Dzisiejsza estetyka, estetyka XX w.

jest daleka od jednolitości, robi wrażenie pstrokatego konglomeratu kierunków, rozproszkowanego przy tym w zagłębianiu się w bardzo nieraz drobne szczegóły. Ten zamęt nie jest jednak znamieniem upadku, dowodzi tylko że „spojrzenie" współczesne, dzisiejsze bardzo się zaostrzyło i widzi całą subtelną, skomplikowaną złożoność badanego przedmiotu". Estetyka muzyczna, jako „autonomiczny" dział estetyki ogólnej, napiętnowana jest również tym rozpadem na mnogość jeżących się zagadnień i nieuchronną konieczność „mikroskopijnego" ich ujmowania w postępowaniu badawczym. Panowanie tego rodzaju atmosfery, sprzyjając daleko posuniętej specjalizacji w jakiejś dziedzinie, tym samym nie uspasabia do podejmowania pracy o charakterze syntetycznym. Trzeba tu bowiem, pomijając już zahamowania natury osobistej, psychologicznej, wyjść obronną ręką z walki z dwoma przynajmniej trudnościami: 1° przyswoić sobie i opanować intelektualnie olbrzymi materiał ogłoszonych wyników badań współczesnej estetyki muzycznej, ogólnej i nauk pomocniczych, z uwzględnieniem przy tym historycznego przebiegu tych badań, 2° ten zapas wiadomości, różnorodny, kłębiący się od sprzeczności lub przeciwieństw, ułożyć w jakąś harmonijną i instruktywną całość. Zobaczmy, jak autorka „Ogólnego zarysu estetyki muzycznej" wybrnęła z tych trudności.

W solidną atmosferę naukowości wprowadzają czytelnika odrazu dwa rozdziały: Bibliografia i Do terminologii. Bibliografia obejmuje dziesięć stronic druku. Z pewnością zawartą tam liczbę pozycji możnaby jeszcze pomnożyć, choćby o prace rosyjskie, których autorka, przyznając się do tego lojalnie na jednym miejscu, nie zna. Nie o liczbę jednak chodzi, godny podkreślenia i cenny jest podział tego obszernego materiału na odpowiednie pozycje, wskazujący na to, że autorka ten wielki materiał nie tylko przeczytała, ale i intelektualnie panuje nad nim. Że język naukowy, szczególnie nauk matematycznych i przyrodniczych, jest odrębny od potocznego i literackiego, z tego zdaje sobie sprawę każdy czytelnik i nie ma pretensji do jakiegoś autora, jeśli nie rozumie w jego dziele mnóstwa słów lub całych wyrażeń. Natomiast w dziedzinie humanistyki, a już szczególnie w rozważaniach o charakterze estetycznym istnieje u czytelników niedostatecznie lojalnych pewien rodzaj dufności (boć każdy w swym życiu „używa" jakichś dzieł sztuki i w stosunku do nich ma poczucie „swojskości"), który sprawia, że wszelkie trudniejsze momenty, wymagające w pewnej mierze fachowego przygotowania, określa się jako zbyteczne zawiłości lub „abstrakcyjne" dywagacje autora. Tymczasem i w dziedzinie humanistyki zdanie sobie dokładne sprawy z zakresu i treści pojęć zasadniczych, z ostrości odpowiednich terminów stanowi niezbędny czynnik poznawania. To też słusznie postąpiła autorka „Ogólnego zarysu estetyki muzycznej", ustalając na początku swej pracy szereg pojęć, bez których znaczna część zawartości książki stanie się albo niedostępna, albo zostanie odczytana fałszywie, w mętnych „kategoriach" znaczeniowych języka potocznego. Właściwy początek pracy mamy dopiero we „wstępie", w którym autorka omawia założenia ogólnej estetyki dawniejszej i dzisiejszej. Różnica zarysowuje się tu znaczna. Estetyka dawniejsza, t. zn. gdzieś do pierwszej połowy XIX w.,

opierała się na intuicyjnym pojmowaniu piękna, które, jako cecha pewnych przedmiotów, sprawiało, że przedmioty te zaliczano do dziedziny sztuki. Pojęcie to było dość obstrakcyjne i jednostronne, dzięki niemu zakres rzeczywistych, to znaczy wartościowych dzieł sztuki był znacznie węższy niż dzisiaj. Nie miano np. zrozumienia dla piękna maszyny lub piękna opartego na dysonansie. Ideałem była harmonia i symetryczny ład klasycyzmu. Estetyka dzisiejsza na ogół wychodzi od „konkretów": od poszczególnych dziedzin wytworów artystycznych, od psychofizycznych czynności ich twórców i konsumentów. „Dlatego też—stwierdza autorka—przeżycie estetyczne staje w centrum zainteresowań dzisiejszej estetyki". Takie ujście, zasadniczo słuszne z punktu widzenia historycznego, zdaje się wskazywać niedwuznacznie, że autorka opowiada się za psychologistycznym stanowiskiem w dziedzinie teorii sztuki. Otóż psychologizm, jako pewien kierunek teoretyczny, doznał dzisiaj kompletnego zdaje się bankructwa, co nie znaczy jednak, aby przydatność psychologii, jako nauki pomocniczej dla estetyki, straciła swą wartość.

Rozdział wstępny, dotyczący założeń ogólnej estetyki dawniejszej i dzisiejszej, całą swą wewnętrzną dynamiką prosi się, by go połączyć z rozdziałem trzecim, w którym autorka daje „historyczny zarys estetyki muzycznej". Przedzielenie ich jednak rozdziałem o „stosunku muzyki do innych sztuk" ma swe uzasadnienie w ogólnej konstrukcji dzieła i ze względu na celowość dydaktycznego ujęcia materiału. Książka pani Łobaczewskiej nie jest ani pewnym reasumowaniem, na tle ogólnej estetyki, wszystkiego tego, co się dotychczas powiedziało w sferze estetyki muzycznej, ani też — z drugiej strony — nowym, właściwym systemem estetycznym. Książka jest podręcznikiem, w najlepszym zresztą tego słowa znaczeniu, który liczy na czytelnika, wcale albo też mało zaawansowanego w tym przedmiocie.

„Inicjowanie" takiego czytelnika wydaje najlepsze rezultaty wtedy, gdy zamiast masy niby znanych a obcych słów ukaże mu się „rzecz" i pozwoli zbadać jej konstytutywne właściwości, a po tym dopiero przejdzie się do historycznego przeglądu nasuwających się problematów. To też dydaktycznie rzecz biorąc, słuszną jest kolejność pierwszych rozdziałów książki. Ale jej rozdział drugi nasuwa pewne zastrzeżenia co do ujęcia samej treści. Autorka omawia w nim stosunek muzyki do innych sztuk. Ściślej biorąc, chodzi tu o pewne konstytutywne właściwości dzieła muzycznego, wynikające z materiału, w jakim jest ono „zrobione" oraz o podobieństwa i różnice w stosunku do dzieł sztuki innej kategorii. W związku z tym trzyma się autorka podziału na sztuki przedmiotowe i bezprzedmiotowe, co razem z omawianiem cech wspólnych i wyróżniających poszczególne rodzaje sztuki w „przedmiocie estetycznym i w procesie estetycznym", wikła całość rozważań w pewne sprzeczności. Co ma na myśli podział na sztuki przedmiotowe i bezprzedmiotowe. Po prostu chodzi o to, że niektóre sztuki, jak np. rzeźba i poezja, mogą odtwarzać przedmioty istniejące w rzeczywistości. Inne natomiast, jak architektura i muzyka, niczego nie odtwarzają; nie ma w naturze takiego przedmiotu, który byłby dla nich wzorem czy modelem. Otóż wydaje się, że podział ten merytorycznie słuszny, lepiej określać nazwami:

sztuki odtwarzające i nieodtwarzające, co jeszcze nie przesądza o ich zdolności wyrażania. Uniknie się wtedy dwuznaczności, wynikającej z równoczesnego używania nazwy: przedmiot estetyczny jako ontologiczne przeciwieństwo procesu przeżywania estetycznego. W znaczeniu autorki: przedmiot estetyczny, to poprostu przedmiot fizyczny, jeśli chodzi np. o rzeźbę, w pewien sposób ukształtowana bryła marmuru, którą interpretujemy jako np. Wenus Milońską. Kojarząc zaś to z nazwą: muzyka jako sztuka bezprzedmiotowa, mimowoli nasuwa się, że dzieło muzyczne jest estetycznym ale nie przedmiotem (nie rzeczą). I słusznie, nie jest przedmiotem fizycznym, jak rzeźba. Nie mniej jednak jest przedmiotem, istnieje jakoś, tylko określenie i uświadomienie sobie jasne jego ontologicznej kategorii jest trudne dla nawyków naiwnego realizmu. Pod tym względem dzieło muzyczne, jako przedmiot, należy do tej samej kategorji co i dzieło literackie (książka z napisami: Pan Tadeusz i t. d. nie jest dziełem literackim, tak jak partytura nie jest dziełem muzycznym). Wszystkie dzieła sztuki są albo przedmiotami fizycznymi (rzeźba, architektura i t. d.), albo przedmiotami niefizycznymi (muzyka, literatura, taniec). I dlatego dzielenie sztuk na przedmiotowe i bezprzedmiotowe jest niezręczne, czy niewygodne. Przy tym wszystkim jednak zupełnie co innego oznacza nazwa: przedmiot estetyczny. Nie jest nim fizyczny przedmiot rzeźby, ani niefizyczny przedmiot dzieła muzycznego lub literackiego. Przedmioty te stanowią zespoły bodźców, uruchamiających swoiste przeżycia psychiczne. Jednym z rezultatów tych ostatnich czynności jest ukonstytuowanie się przedmiotu estetycznego. Można „mieć dany" przedmiot dzieła sztuki, czy „stać w jego obliczu" i mimo to niekonstytuuje się przedmiot estetyczny. Wypadek to b. częsty. I odwrotnie, wypowiadam np. pewne sądy o P. Tadeuszu, mając w świadomości ukonstytuowany przedmiot estetyczny, chociaż samego przedmiotu dzieła sztuki (w danym wypadku mogącego być danym jako pewien przebieg, proces) nie aktualizuję i niekonkretyzuję.

W tym samym rozdziale mówi się również o „stosunku formy do treści w muzyce". Ta para pojęć, względnie wyraźna jako forma i materia, na terenie rzeźby lub architektury, jest przecież mętna i jałowa na innych terenach.

Mimo wszystko, jeśli lojalnie nie będziemy trzymali się tylko znaczeń słów, a zwrócimy się do tego, na co one wskazują i do czego się odnoszą, kompleks zagadnieniowy stosunku muzyki do innych sztuk został przez autorkę przeprowadzony trafnie, wyczerpująco i prawdziwie instruktywnie. Ukazuje zarazem całą rozliczność zagadnień, jakie nasuwa dzieło muzyczne pod kątem widzenia estetycznego. Przyswoiwszy je sobie, czytelnik z inną pojemnością umysłową przystępuje do rozdziału następnego (Historyczny zarys estetyki muzycznej). W istocie ten sam kompleks jest omawiany i tutaj, ale ujmowany z różnych perspektyw w zależności od kierunków estetyki muzycznej i od metody badań. Następuje w ten sposób z punktu widzenia dydaktycznego bardzo ważna wymiana i dopełnianie się, dzięki którym problematyka, ujęta „immanentnie" precyzuje się i pogłębia, a z drugiej strony historyczne zmiany kierunków i metod przestają być me-

chanicznym następstwem w czasie, lecz układają się wyraziście w ewolucyjną linię dociekań umysłu ludzkiego, dążącego w trudzie i błądzeniu do prawdy.

Dotychczasowe rozdziały, jeżeli spojrzymy na nie nie ze stanowiska zewnętrznego układu całości, lecz wewnętrznego układu treści, stanowią jakby swojego rodzaju ekspozycję, która umożliwia przejście do zagadnień ściśle muzycznych, ale, zgodnie z zamierzeniem autorki, ogólnych i podstawowych w estetyce muzycznej. Autorka ograniczyła się do pewnego ich wyboru, a na pierwszy ogień słusznie wzięła problem wyrazu i formy w muzyce, jako najbardziej zasadniczy. Chodzi o to czy muzyka wyraża jakąś „treść", która determinuje swoistość przeżycia estetycznego, czy też jest tylko, w wypadku każdego indywidualnego utworu muzycznego, zamkniętą strukturą tonalną, której piękno wyczerpuje forma układu. To przeciwieństwo, ostro zarysowane w swoim czasie przez Hanslicka i zdecydowane na korzyść formalizmu, autorka rozwiązuje i uzgadnia. Utwór muzyczny jest źródłem zadowolenia estetycznego jako pewna forma, ale również jako rzewna „mowa" (langue), której funkcja komunikatywna — społeczny środek porozumiewania się — jest równy zeru, ale funkcja wyrażania rozwinięta w bardzo silnym stopniu. Autorka uzasadnia swe stanowisko, opierając się na eksperymentach, dotyczących psychologii twórczości w muzyce i na badaniach genetycznych obrazu kultury muzycznej, i na badaniach procesów odbiorczych słuchacza. Trudno tu wchodzić bliżej w przebieg argumentacji i pozytywne możliwości uzasadnienia na tej drodze tezy, samo jednak postawienie wydaje się słuszne, odpowiadające „życiowemu przekonaniu". W rozdziale tym poza istotą samego problemu praktycznie może najważniejszym jest pokazanie bogactwa swoistych walorów dźwięków, jako materiału muzyki. Dźwięk w porównaniu ze słowem wydaje się ubogi, jako pozbawiony znaczenia. Wyposażony jest jednak w możliwości, co do których słowo znowu jest bardzo ubogie (melodia, harmonia, barwa dźwięku, dynamika, równoczesność brzmienia szeregu melodii). To swoiste bogactwo materiału muzycznego rekompensuje zdolności wyrazowe muzyki w stosunku do poezji. Autorka bardzo subtelnie omawia rolę rytmu, melodii, harmonii, barwy dźwięku it.d. jako wyników wyrazu i jako czynników konstrukcji (forma) w dziele muzycznym. W przekonaniu niżej podpisanego zagadnienie wyrazu w muzyce, ujmowanego często nazwą: problem treści w muzyce, obciążone jest od początku pewnym nieporozumieniem. Autorka „Ogólnego zarysu" zdołała się zeń wywikłać, ale jakieś echa tradycji dysonują i w jej rozważaniach. Nie ulega wątpliwości, że dźwięk jest czemś asemantycznym w przeciwieństwie do słowa, które dzięki temu może posiadać funkcję nazywania. Stąd zaś słowo może odtwarzać przedmioty i zjawiska świata fizycznego. Za pośrednictwem zaś dźwięków odtwarzanie jest niemożliwe (pomijając w tej chwili skromne możliwości muzyki programowej, czemu autorka poświęca rozdział osobny). Ale i dźwięk i słowo, jako znaki, posiadają „zdolność" wyrażania. Oczywiście w poezji, wskutek współistnienia funkcji nazywania, to co wyrażane zdaje się być konkretnie uchwytną „treścią", w muzyce zaś, gdzie mamy do czynienia z czystą funkcją wyrażania, to co wyrażone przedstawia się nieuchwytnie, tajemniczo dla intelektu, a jasne i oczywiste dla intui-

tywnego odczuwania. Naprawdę i w poezji, szczególnie w dziale czystej liryki, jest tak samo.

Następne dwa rozdziały poświęcone są zagadnieniu połączenia muzyki z innymi sztukami (poezja, taniec, dźwięk i barwa). Oddzielny rozdział natomiast został poświęcony muzyce programowej i jej założeniom estetycznym. Wszystkie te zagadnienia są nie nowe i wielokrotnie poddawane próbom teoretycznych rozwiązań. Autorka ujmuje je bardzo instruktywnie, a np. kwestję muzyki programowej rozwiązuje, zdaje się, ostatecznie, tak, że niema tu już nic więcej do „gadania".

Na szczególną natomiast uwagę zasługuje rozdział ostatni: Dzieło muzyczne i wykonawca. Problem odtwórczości w muzyce jest w estetyce zdobyczą ostatniej doby, podobnie jak np. w literaturze zrozumienie dla autonomicznej odrębności sztuki teatru i związanej z nią sztuki aktora, lub reżysera. Dla realnego życia sztuki muzycznej zagadnienie to jest szczególnie ważne. Bez wykonawcy dzieło muzyczne jest partyturą, nutami, dostępnymi do cichego odczytania niewielkiemu gronu fachowców, a i dla tych w tej „formie" istniejące dzieło jest czymś połowicznym. Ujawnienie tego zagadnienia, naświetlenie jego skomplikowanych aspektów stanowi mocną stronę tego ostatniego rozdziału. Mniej natomiast przekonywujące są te momenty, w których autorka przechodzi do „próby określenia specyficznego typu psychologicznego i specyficznych dyspozycyj wykonawcy". Pomijając już, że należy to raczej do psychologii, a nie estetyki, wydaje się, że dopiero po omówieniu ogólnym i szczegółowym struktury dzieła muzycznego, w jego „immanentnej" postaci, co autorka zapowiada w tomie drugim swej pracy, można będzie przystąpić do tych spraw z większą dozą konkretności.

Tak w ogólnikowym zarysie przedstawia się treść omawianej książki. Jest to treść bogata, różnorodna i doskonale opanowana przez autorkę jako materiał. Mógłby się tu nasunąć jeden zarzut. Bardzo często wraz z wielkim zasobem wiedzy, nawet dobrze opanowanej i uporządkowanej, wiąże się pewien „anarchizm" przeładowania szczegółików, oraz, co gorsze, martwy, mechaniczny pedantyzm. Praca p. Łobaczewskiej jest wolna od tych ujemnych aspektów. Autorka bowiem nie tylko i nie tyle referuje „stan wiedzy" w danej dziedzinie, ale ma swe stanowisko, stawia zagadnienia i rozwiązuje je. To sprawia, że książka jest żywa i pobudzająca do aktywności intelektualnej.

Pełne życie muzyki opiera się na trzech niezbędnych czynnikach: twórcy, wykonawcy i odbiorcy. Twórca tworzy, wykonawca „pośredniczy", odbiorca „spożywa" wytwory, ale wszyscy trzej razem muszą jeszcze wytwarzać to, co stanowi najważniejszy bodaj czynnik trwałej kultury, coś, co możnaby nazwać świadomością, a co praktycznie wyraża się istnieniem krytyki i nauki w zakresie danej sztuki. Jeśli życie muzyczne w Polsce nie może się „skarżyć" na ilość i jakość twórców, jeśli posiada nienajgorszą ilość i jakość wykonawców, a znajduje również i słuchaczów, jeśli się tylko umie do nich trafić, to w dziedzinie estetycznego myślenia i rozmyślania o muzyce, jesteśmy ubodzy. Praca tego rodzaju co „Ogólny zarys estetyki muzycznej" może i powinna odegrać ważną rolę nie tylko jako podręcznik szkolny, ale,

dzięki bogactwu problematyki, wysokiemu poziomowi naukowemu, żywości i oryginalności, pobudzić do dyskusji, do pracy badawczej tych wszystkich, którzy z muzyką „fachowo" są związani. Te merytoryczne walory i dynamiczne możliwości każą oceniać pracę p. Łobaczewskiej jako wkład cenny w naszej literaturze muzykologicznej.

Stanisław Furmanik

Krzysztof Eydziatowicz: „Kulisy radiofonii" — (Warszawa, Wyd.: „Książka o Radio" 1938).

Przy wydatnej reklamie ze strony Polskiego Radia ukazała się systemem subskrybcyjnym książka, pierwsza w polskiej literaturze, omawiająca wiele interesujących problemów, związanych z radiofonią. Autor jest kierownikiem Biura Studiów przy Polskim Radiu, instytucji naukowej dla badania wszystkich dziedzin życia i techniki, związanych nadawaniem i odbieraniem audycji radiowych. Książka powstała zapewne jako rozszerzenie i uzupełnienie pogadanek, wygłaszanych przez autora w każdą niedzielę przed mikrofonem. Autor podkreśla we wstępie, iż nie jest to sprawozdanie z działalności P. R., lecz omówienie problemów, interesujących ogół radiosłuchaczy, i dla nich oczywiście głównie przeznaczone, o czym świadczy bardzo popularny styl całej książki.

Na książkę tę warto zwrócić uwagę całego polskiego świata muzycznego: większość muzyków to przecież albo ci, którzy brali wzgl. biorą udział w audycjach radiowych, albo ci, którzy chcieliby w nich brać udział; — muzyków, stroniących od radia jest już chyba znikomy odsetek. Omawiana książka zbliży każdego do pracy rozgłośni i ułatwi zrozumienie jej potrzeb i warunków. Niestety jednak szereg zasadniczych problemów pozostawia autor bez odpowiedzi, zadowalając się zaznaczeniem doniosłości rozstrzygnięcia danego problemu. Sprawy takie jak: obowiązkowe klasyfikowanie utworów muzycznych na „poważne" i „lekkie", możliwość nadawania fragmentów z większych dzieł, które w całości byłyby mało przystępne i t. p., jednym słowem wiele problemów programowych, tych najwięcej wszystkich interesujących — to cały splot zagadnień, które wymagają jeszcze szczegółowego omówienia i nie dadzą się streścić w kilku lakonicznych zdaniach, jak to usiłuje uczynić autor. W każdym razie zasługą autora jest wyciągnięcie tych spraw na „światło dzienne", przedłożenie ich do zastanowienia wszystkim zainteresowanym, choćby sporadycznym współpracownikom radia. — Między innymi uwagami rzuca również autor wręcz wezwanie do kompozytorów, aby więcej energii poświęcili twórczości w zakresie muzyki lekkiej, której brak daje się w radiu we znaki: z konieczności korzysta się z zagranicznej literatury, a tantiemy autorskie „emigrują" w ten sposób za granicę. Ten „apel" jest dla stosunków na „rynku" muzycznym rzeczą bardzo charakterystyczną!

W części wstępnej obok ogólnych rozważań na temat doniosłości rozwoju radiotechniki zamieszcza autor ciekawe zestawienia, wykazujące olbrzymie znaczenie gospodarcze radia, jako potentata finansowego — oczywiście w tym porównaniu polska radiofonia zajmuje jedno z dalszych miejsc.

Ciekawe są również przykłady na to, jaką wagę do politycznego i agitacyjnego znaczenia radia przywiązywali i przywiązują przywódcy wielkich ruchów politycznych.

Jeden z rozdziałów książki poświęcony jest omówieniu radiofonii zagranicznych, w tym bardzo dokładne sprawozdanie z organizacji radia w Anglii, Niemczech i Sowietach. Muzyka zainteresują przy tym ciekawe uwagi o nowych typach audycyj wprowadzanych w programach angielskich, zwłaszcza w zakresie muzyki rozrywkowej, popularnej oraz t. zw. audycji mieszanych (słowno - muzycznych). Pamiętajmy bowiem, że dział ten w radiofonii polskiej jest nadzwyczaj zaniedbany i prowadzony chaotycznie, mimo iż z danych cyfrowych, zawartych w omawianej książce wynika najwyraźniej, iż słuchowiska, rewie, operetki, kabarety i t. p. są najchętniej słuchanym rodzajem audycji, podczas gdy koncerty symfoniczne, kameralne i t. p. stanowią ostatnie pozycje (niestety) w tabeli popularności. — Z danych o radiofonii sowieckiej zainteresuje niewątpliwie wiadomość o coraz szerszym zastosowaniu transmisji filmów dźwiękowych w radiu, co przy świetnie postawionej produkcji filmowej w Sowietach dostarcza radiu wiele materiału programowego.

Całość książki uzupełniają uwagi o podziale pracy w rozgłośniach, kilka ciekawych spostrzeżeń o psychice radiosłuchaczy i prognoza nowego działu radiofonii: telewizji.

Jakkolwiek książka ta nie może rościć sobie prawa do tytułu „monografii" o radiu, to jednak jako pierwszy przyczynek do tego tematu ma niewątpliwie duże znaczenie. Jak jednak wynika z końcowych uwag autora, książka nie została sfinansowana przez Polskie Radio, tak że trudno spodziewać się dalszych publikacji tego typu w najbliższym czasie. A szkoda, bo ruchliwe Biuro Studiów znalazłoby niewątpliwie wiele ciekawych dziedzin z teorii i praktyki radia dla podzielenia się z radiosłuchaczami!

Mgr. Mieczysław Drobner

Pieśni ludowe z Polskiego Śląska wydali i komentarzem zaopatrzyli Józef Ligęza i Stefan Marian Stoiński. Tom II. Pieśni balladowe o zalotach i miłości. Polska Akademia Umiejętności. Wydawnictwa Śląskie, Kraków 1938.

Nowy tom pieśni śląskich wydany przez J. Ligęzę i St. M. Stoińskiego, imponuje swymi zewnętrznymi rozmiarami. Jest to gruby 800-stronicowy tom, zawierający 1531 tekstów z wariantami i 1295 melodyj. Wydawnictwo to jest dziełem o charakterze naukowym, bo pojawiło się pod firmą Polskiej Akademii Umiejętności. Nadzwyczajne bogactwo melodyki ludowej w tym zbiorze domaga się omówienia jego strony muzycznej, za którą odpowiada znany dobrze działacz na niwie muzycznej Śląska Stefan M. Stoiński.

Tom II pieśni ludowych z Polskiego Śląska, o ile chodzi o system uporządkowania pieśni, jest kontynuacją idei dr. Jana Bystronia zrealizowanej w dwóch poprzednich tomach (Pieśni Balladowe — 1927, i Pieśni o zalotach i miłości — 1934). Dr. J. Bystroń posegregował pieśni według wątków treściowych, gromadząc w ten sposób kilka lub kilkanaście pieśni koło poszczególnych tematów, zaopatrzonych odpowiednimi tytułami. Taka metoda publi-

kowania pieśni ludowych ma zapewne wiele zalet głównie ze stanowiska literackiego, wykazując ściśłe związki między pieśniami zapisanymi w różnych okolicach danego regionu i w różnych czasach. Ten punkt widzenia czysto literacki pociąga za sobą w konsekwencji pewne niejasności i wady ze stanowiska etnograficznego i muzycznego. Pieśni jakiejś okolicy, węższego regionu, czasem może zupełnie odrębnego i wyróżniającego się z pośród innych, rozrzucone są po całym wydawnictwie. To samo odnosi się do materiału muzycznego, który dzięki takiemu uporządkowaniu pieśni, zostaje rozparcelowany, a jego ugrupowanie według jakichś założeń muzycznych z góry uniemożliwione.

W wyniku tego nie ujawnia się w tym wydawnictwie na pierwszy rzut oka jakie okolice Śląska zostały w nim uwzględnione i czy zbiór obejmuje całość obszaru etnograficznego. W każdym razie ten system publikacji nie uwzględnia zupełnie różnic dzielnicowych, jakie siłą faktu dzięki oddziaływaniu odrębnych kultur na przestrzeni stuleci wytworzyły się między Śląskiem Górnym i Cieszyńskim. Przy takim stanie rzeczy zacierają się również odrębności pewnych charakterystycznych ośrodków regionalnych, jak np. regionu istebniańsko-koniakowskiego tak mocno wyróżniającego się swą charakterystyczną pieśnią z pośród masy materiału śląskiego, a tak blisko spokrewnionego z muzyką Podhala. Region ten nie został zresztą należycie wyzyskany w wydawnictwie. A może i dobrze! Bo posiada on pod względem muzycznym takie osobliwości, że należałoby do zapisu tych pieśni przystąpić z gramofonem, który najdokładniej rejestruje wszystkie właściwości muzyki oraz wykonania.

Wobec tego, że w wydawnictwach na takim systemie opartych, melodia pieśni traktowana jest jako dodatek do tekstu, zdarza się, że jedna i ta sama melodia powtarza się kilkakrotnie i to w różnych wątkach. W pewnych wypadkach dosłowne powtórzenie muzyczne wydaje mi się zupełnie nieusprawiedliwionym. Przytaczam kilka przykładów powtórzenia się melodii nawet bez najmniejszych odchyleń rytmicznych czy melodyjnych: nr. 36 i 67 C, 122 i 153 D, 198 i 578, 581 L i 603. Warianty jednej i tej samej melodii znajdujemy przy wątkach tekstowych najróżniejszych części wydawnictwa, jakkolwiek ze stanowiska muzycznego byłoby pożądanym podkreślenie ich pokrewieństwa. Jeśli pieśni o tym samym temacie zostały zestawione razem, to należałoby to uczynić i z melodiami przynajmniej przy pomocy odpowiednich adnotacji, tak jak to już robił swego czasu Kolberg. Redaktor p. Stoiński zrobił to w odniesieniu do kilku pieśni, a jednak opracowanie naukowe zebranego materiału wymagałoby konsekwentnego przeprowadzenia tej zasady w całym wydawnictwie. Przytaczam kilka przykładów melodii należących do siebie, przy których nie zamieszczono żadnych odnośników. Znana melodia pieśni szlacheckiej „Wezmę ja kontusz" powtarza się w wątkach nr. 47, 180 C, 268 i 311 (B, C, E), melodia pieśni „Zahuczały góry" w wątkach nr. 9 C, 326, 581 (L) i 603, melodia pieśni „Czyś ty nie wiedziała" w wątkach nr. 122, 153 (D,E) i 180 (C) melodia pieśni „Com ja się tam nachodził" w wątkach 156, 561 (B, C, F), 609, 648 (A, B, C). Przykładów podobnych możnaby przytoczyć dość dużo.

Tyle co do samego systemu uporządkowania pieśni, który redaktorzy to-

mu II odziedziczyli po dr. Bystroniu. Teraz kilka uwag co do samego materiału zebranego. Jest on zaiste imponujący. Dziesiątki lokalnych zbieraczy dostarczyło redaktorom plonów swej mrówczej pracy, wszystkie prawie wydawnictwa pieśni śląskich zostały wykorzystane, wszystkie prawie zapisy pieśni, zebrane na przestrzeni przeszło stu lat (najstarszy zapis pochodzi z roku 1819, najświeższy z roku 1936) wyzyskane. Trzeba jednak zaraz z góry podkreślić, że wydawcy korzystali z materiałów zebranych nie przez nich samych, ale ze zbiorów z drugiej ręki. Tym różni się to wydawnictwo od wszystkich wielkich wydawnictw polskich pieśni ludowych w ostatnim dziesięcioleciu, ks. Skierkowskiego, St. Mierczyńskiego i dr. Ł. Kamieńskiego.

Ten olbrzymi materiał zebrany przez zbieraczy lokalnych należało poddać wnikliwej krytyce, ustalając skalę wartości zapisu i jego wiarygodności tym więcej, że został on zapisany nie przy pomocy gramofonu, ale ze słuchu, a wiadomo, że słuch może być mniej lub więcej wrażliwy, zapisujący — mniej lub więcej muzykalny.

Na ogół można powiedzieć, że zapis starszy ma wyższość nad zapisem późniejszym, albowiem daje większą gwarancję bezpośredniego pochodzenia od ludu. Przecież pieśni zapisane np. w roku 1936 mogą być pieśniami, które drogą popularyzacji przez szkołę, śpiewniki, imprezy ludowe, organizacje po raz wtóry weszły pomiędzy lud. Z całą pewnością mogę twierdzić, że pewna część pieśni zanotowanych po wojnie na Śląsku Cieszyńskim i Zaolziańskim została spopularyzowana przez śpiewniki pierwszego zbieracza melodyj ludowych Cieszyńskiego na większą miarę*), Andrzeja Hławiczki „Pieśni śląskie i towarzyskie" (1905). „Harfa" (1910), „Lira" (1914), których układy na 2 głosy, na chóry męskie i mieszane, do dziś dnia są wykonywane na Śląsku. Zasada powyższa na ogół została przy notacji uwzględniona, ale nie bez wyjątków. Do takich należą np. nr. 167, 176 (H), 177 (D, E), 201.

Poza tym mam zastrzeżenia co do pewnych źródeł. Jednym z głównych, najobfitszych zbiorów lokalnych z których korzysta wydawnictwo omawiane, jest zbiór „Feliksa Musialika, który — jak mówią wydawcy w przedmowie — już dawniej przed r. 1912 zebrał wspólnie z Łukaszem Wallisem około 1300 pieśni, po roku zaś 1920 zebrał samodzielnie przeszło 700 pozycyj". Ta ilość pieśni, a przede wszystkim jakość, napełnia mnie poważnym sceptycyzmem co do ich autentyczności. Nie mogę się obronić wrażeniu, że wiele pieśni jego zbioru zostało zapisanych nie wśród ludu, a poprostu przepisanych z innych zbiorów. Gloger i Kolberg dostarczyli Musialikowi poważną ilość pieśni, przeważnie typowych dla innych dzielnic polskich, a niepotrzebnie zaasymilowanych przez niego. Czy pieśni te w ogóle są gdziekolwiek na Śląsku przez lud śpiewane należałoby dopiero stwierdzić. Identyczność tych melodii ,a nawet drobne szczegóły notacyjne niezbicie dowodzą, że melodii tych p. Musialik zapożyczył. Skąd? — oto ich rejestr. Najpierw z „Pieśni ludu" Glogera. I tak znana pieśń sobótkowa z Sandomierszczyz-

*) Zaranie Śląska, r. XII, z. 1. Karol Hławiczka: Melodie ludowe Śląska Cieszyńskiego.

ny „Oj, Janie, Janie", Gloger str. 27 (Kolberg II, nr. 137) jest dosłownie przepisana pod nr. 113, pieśń łęczycka „Pierwsi kurzy piały", Gloger str. 126, (Kolberg XXII nr. 55) — pod nr. 231, pieśń „Jadą mazury", Gloger str. 151 — pod nr. 184, ballada „Stała się nam nowina", Gloger str. 167 (Kolberg I nr. 3a) — pod nr. 1, szlachecka pieśń „Wezmę ja kontusz", Gloger str. 190 — pod nr. 311 C, pieśń „U młynarza Marcina", Gloger str. 198 — pod nr. 622, znana melodia z Krakowskiego „Choćbym ja jeździł" Gloger 207 (Kolberg VI nr. 257) — pod nr. 179 I., jedna z typowych melodii kujawskich, Gloger str. 268 (Kolberg IV nr. 116) — pod nr. 421.

Poza Glogerem korzystał Musialik i z Kolberga. Z I tomu pochodzą dwa warianty pieśni „Stoi jawór zielony", Kolberg I, nr. 15 d i e — zapisane pod nr. 8 C i B, pieśń „Którędy Jasiu", Kolberg I, 13 h — pod nr. 285 B, pieśń „Z tamtej strony jezioreczka", wariant od Bydgoszczy, Kolberg 16 p — pod nr. 15 A. Z dalszych tomów Kolberga notujemy następujące zapożyczenia z II tomu Kolberga, Sandomierskie, pochodzą pieśń sobótkowa „Oj, grzmią woży, grzmią", Kolberg II, nr. 144 — umieszczony pod nr. 43 G wydawnictwa, i pieśń „A z góry, z góry", Kolberg II, nr. 145 pod nr. 184 C. Wreszcie znana pieśń kielecka „Zginęła nam pastereczka", Kolberg XVIII, nr. 328 — pod nr. 432.

O ile autentyczność pieśni ze zbiorów Musialika, przynajmniej w pewnej ich części zdaje się być dość podejrzana, to co do innych zbiorów nie nasuwają się żadne wątpliwości. Moim zdaniem należało może opuścić te pieśni, które zbyt jaskrawo przypominają w swoich tekstach i melodiach znane skądinąd piosenki, np. pieśni legionowe, które napewno nie powstały na Śląsku, a są tam raczej przybyszami bardzo świeżej daty, co potwierdzają zresztą adnotacje. Chodzi o takie pieśni jak „Smutna, smutna jest dola ma" — nr. 101 B, „Wojenko, wojenko" — nr. 176 M, „Nie masz nad leguna" — nr. 46 G, a może i „Zakochałem ci się" — nr. 101 B, „Przybyli ułani" — nr. 576. Tutaj należy także Hymn Państwowy „Jeszcze Polska" — nr. 75, którego melodia zużytkowana została przez lud i w innych dzielnicach Polski (patrz Kamieński nr. 268, Mioduszewski, kolędy i pastorałki, Dod. nr. 2). Te pieśni wątpliwe co do autentyczności należało może umieścić raczej w dodatku, jeżeli redaktorowie uważali publikację ich za wskazaną. Wiadomo, że Kolberg odrzucał zawsze sporą ilość takich pieśni wątpliwych, co można stwierdzić jeszcze dziś w materiałach po nim pozostałych.

Przytoczone zastrzeżenia, odnoszące się do układu pieśni, adnotacyj i wiarygodności niektórych zbiorów, nie umniejszają zasług, jakie redaktorzy II Tomu Pieśni ludowych z Polskiego Śląska położyli dla folkloru śląskiego przez swą pracę nad jego wydaniem. Jest to praca olbrzymia, w szczegółach staranna, w ujęciu bardzo pożyteczna. Jeżeli wydawnictwo miało na celu podanie możliwie dokładnie i ściśle pieśni ludowych z Polskiego Śląska, uporządkowanych według wątków, bez dalszych badań odnoszących się bądź to do pochodzenia tekstów czy też pokrewieństwa melodyki pieśni śląskich z melodyką pieśni narodów sąsiednich, to praca ta została wykonana godnie, dając miłośnikom polskiego folkloru to zadowolenie, że na jednym przynajmniej odcinku zabrano się do roboty ręką mocną i twardą. Pono następny tom pieśni śląskich jest już w druku. *Karol Hławiczka*

FESTIWAL MUZYKÓW SZWAJCARSKICH.

Tegoroczny Festiwal Towarzystwa Muzyków Szwajcarskich, 39-ty z rzędu, odbył się z końcem maja w Yverdon. Organizacja owych dorocznych zjazdów, będąca jednym z głównych zadań Towarzystwa, wpłynęła znacznie na rozwój rodzimej twórczości w Szwajcarii. „Société des Musiciens suisses" nie jest jednak wyłącznie — jak sama nazwa wskazuje — związkiem kompozytorów; członkiem zwyczajnego Towarzystwa może być każdy muzyk — a nawet każdy miłośnik muzyki (odpowiednio przez dwóch członków polecony); na tak szerokiej podstawie, przy opłacie 10 fr. rocznie — zbudowane zrzeszenie mogło z biegiem lat stać się organizmem, który rozporządza poważnymi środkami finansowymi. — To też tak zwana S. M. S. wspomaga zawsze potrzebujących pomocy (z racji choroby lub bezrobocia) członków, co roku ogłasza stypendia dla młodzieży oraz subwencjonuje wydawnictwo tzw. Edition nationale; — i to wszystko swymi własnymi środkami, bez żadnej subwencji rządowej tj. ani kantonalnej ani federalnej. — Festiwale urządzane są co roku w innej miejscowości; zależnie od warunków miejscowych tej miejscowości, program Festiwalu obejmuje albo utwory symfoniczne i oratoryjne (jak to miało miejsce np. zeszłego roku w Bazylei) lub kameralne, solowe i chóralne (jak w tym roku w Yverdon). — Zjazd tegoroczny, w pięknym starożytnym miasteczku (pamiętnym działalnością Pestalozziego), odbył się według stale przyjętego rytuału tj. obejmował: Walne Zebranie Członków S. M. S., powitanie gości przez miejscowe władze w Ratuszu, koncerty, oficjalny obiad i bal (finansowany zawsze przez miejscowy komitet) oraz wspólną wycieczkę samochodami w okolice. — Program dwóch koncertów wypełniły wyłącznie utwory kameralne i chóralne. Doborem utworów zajmuje się Komisja Kwalifikująca (wybierana co roku), przy czym należy zaznaczyć, że komisja ma prawo włączyć do programu również utwory nieżyjących swych członków; jest to zwyczaj bardzo chwalebny, ponieważ wpływa na utrzymanie ciągłości tradycji i nie pozwala na zbyt pochopne zapominanie o tych co odeszli... Każdy z kompozytorów, proponujący swój utwór, podaje równocześnie informacje co do ewentualnych wykonawców; stosownie do przyjętego zwyczaju, wykonawcy ofiarowują swój współudział w koncertach bezinteresownie (jedynie za zwrotem kosztów podróży).

Pierwszy koncert zjazdu odbył się w sali koncertowej—drugi w kościele. Pominąwszy, grany na pierwszym koncercie, miły i doskonale brzmiący dawniejszy utwór J. Ehrhardta, dziś 80-cio letniego — niewidomego kompozytora: *Valses Mulhousiennes* (na fortepian, flet, obój i klarnet) wszystkie inne utwory ostatniego Festiwalu poświęcone były kompozytorom młodszego pokolenia. Tendencje tych młodych (różnego zresztą wieku) zaznaczają zdecydowaną linię zwłaszcza w utworach chóralnych. Jako najbardziej oryginalnych autorów należy zapamiętać nazwiska: *Roger Vuattaz* z Genewy i *Jean Apothéloz* z Lozanny. Pierwszy posługując się fakturą linearną, poszukuje nowych efektów wokalno-dźwiękowych, np. kompozycja La Flûte de roseau (do tekstu Rabindranath Tagore z tzw. l'offrande lyrique), w któ-

rej elementy składające się na zespół: chór dzieci, chór żeński, chór męski, traktowane są przez autora jak grupy instrumentalne w orkiestrze.

J. Apothéloz (który jest równocześnie oryginalnym i zdolnym malarzem) dał w kantacie na głosy dziecinne z towarzyszeniem fletu, klarnetu, fagotu, waltorni, trąbki i fortepianu na 4 ręce, utwór o dużym wdzięku, bardzo przy tym nowoczesny. — Z innych utworów chóralnych, doskonale zrobionych ale mniej oryginalnych, należy zacytować Psalm 93 na chór mieszany i organ Willy Burckhardta, oraz kantatę w wielkim stylu Alberta Jenny „Von letzten Dingen" na chór mieszany à cappella. Należy podkreślić, że wszystkie te bardzo trudne utwory wykonane były przez miejscowe yverdońskie chóry — znakomicie.

Dr. Henryk Opieński.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Okres sprawozdawczy nie wiele dał materiału do zanotowania: ostatnie koncerty we wszystkich instytucjach oraz tradycyjne popisy szkół muzycznych. W Filharmonii na ostatnim koncercie usłyszeliśmy „Koncert B-dur" *Brahmsa* w bardzo pięknym wykonaniu Róży *Etkin - Moszkowskiej* oraz jako nowość „Balladę Symfoniczną" Stefana M. *Stoińskiego*, zasłużonego organizatora ruchu muzycznego na Śląsku. Dzieło to świadczy o dobrej technice kompozytora, swobodnej i niepozbawionej polotu inwencji, dobrym guście. Szkoda tylko, że dzięki szablonowości środków i instrumentacji, zalety powyższe nie osiągają zamierzonego celu, pozostawiają nas obojętnymi wobec dzieła, nie dają nam wrażenia kontaktu z czymś naprawdę w całości stworzonym i świeżym. Pozostałe numery programu: „II Symfonia" *Brahmsa* i „Strzelec potępiony" *Francka* wypadły pod batutą Br. *Wolfstala* bardzo *blado*.

Sezon koncertowy w sali Konserwatorium również już się skończył. W okresie sprawozdawczym odbyło się tam tylko dwa koncerty: recital Michała *Zabejdy - Sumickiego*, śpiewaka kulturalnego i posiadającego bardzo dobrą szkołę głosową, co szczególnie dobrze wypada przy utworach starych mistrzów włoskich, — oraz występ dwóch młodych, studiujących jeszcze muzyków: basa S. *Pieczory* i doskonale zapowiadającego się pianisty A. *Wąsowskiego*.

Bardzo uroczyście wypadł ostatni koncert Tow. Muzyki Współczesnej z cyklu audycyj poświęconych kameralnej twórczości Karola *Szymanowskiego*. Wykonawcami byli artyści tak związani z muzyką Szymanowskiego jak Stanisława *Korwin - Szymanowska*, Grzegorz *Fitelberg* i Zbigniew *Drzewiecki*. Atrakcję audycji stanowił przy tym program zawierający kilka mało znanych utworów. Dwie ilustracje muzyczne do inscenizacji Schillera: „Mandragora" (balet kończący molierowską komedię „Mieszczanin szlachcicem") oraz muzykę do ostatniej sceny „Kniazia Potiomkina" — były wła-

ściwie zupełnie nieznane. „Wznowienie" ich było pomysłem bardzo szczęśliwym, gdyż utwory te, mimo swego „użytkowego" charakteru, okazały się niemniej wartościowe od „nieokolicznościowych" dzieł Szymanowskiego, zwłaszcza interesującą była „Mandragora" ze względu na jej dowcipnie parodystyczne elementy, ukazujące nowe i mało dotąd znane oblicze kompozytora. Pewną nowością było również wykonanie „Słopiewni" i „Pieśni Muezzina" z akompaniamentem orkiestrowym. Resztę programu wypełniły „Rymy dziecięce" i „Maski". W ten sposób dzięki połączonym wysiłkom wszystkich instytucyj muzycznych wykonano w tym roku w Polsce prawie cały dorobek Szymanowskiego. Poza kilkoma drobniejszymi utworami, jak „Demeter", „Metopy" i t. d., nieuwzględniona pozostała jedynie jego twórczość sceniczno - muzyczna — obie opery. Ale przynajmniej „Harnasie" ujrzeliśmy na scenie dzięki inicjatywie Poznania.

Z popisów tegorocznych na wyróżnienie zasługuje popis absolwentów Konserwatorium, wśród których na pierwsze miejsce wysunęli się bardzo utalentowany pianista St. *Lech Miklaszewski* (kl. Buckiewiczowej), doskonały dyrygent K. *Hardulak* (kl. Bierdiajewa) i niepozbawiona nerwu skrzypaczka J. *Skomorowska* (kl. Kochańskiego). Dobry poziom reprezentowali również J. *Rozenfeld* (kl. Drzewieckiego) i T. *Cieślak* (kl. Sankowskiej). Dosyć blado wypadły natomiast popisy kompozytorskie. „Symfonia" Fr. *Kurtza* (kl. Sikorskiego) nie daje jeszcze możności pełnej oceny indywidualności twórczej niewątpliwie utalentowanego kompozytora, o zupełnym zaś braku indywidualności i oryginalności twórczej świadczy „Julian Apostata" T. *Kapelańskiego* (kl. Rytla).

Prawdziwym zdarzeniem na popisie było wspaniałe wykonanie przez chór Konserwatorium pod dyr. *Bierdiajewa* „Stabat Mater" Szymanowskiego. Tak solidnie i subtelnie zarazem przygotowanego arcydzieła Szymanowskiego (jeśli chodzi o stronę chóralną) jeszcześmy nie słyszeli. Był to niewątpliwy triumf Bierdiajewa, jako wykonawcy i jako pedagoga.

W Operze sezon się skończył w sposób najbardziej definitywny. Poprostu ją zamknięto.

Konstanty Régamey

LWÓW

Ubogi tegoroczny sezon koncertowy, który na ogół też z wyjątkami małe tu wzbudzał zainteresowanie, zdołał przynajmniej na koniec przekonać do siebie szerszą publiczność lwowską.

Okazję do tego dały: koncert akad. chóru węgierskiego uniwersytetu w Szeged oraz koncert Pol. Tow. Muz. z IX symfonią Beethovena w programie. Obydwa koncerty udowodniły jeszcze raz, że rzeczywista, a nie tylko reklamowana doskonałość wykonania, oraz raczej uznane już arcydzieła literatury muzycznej w dodatku monumentalne, zdołają w obecnych czasach przyciągnąć szersze masy.

Akad. chór węgierski młodzieńczą brawurą swego wykonania, bogatego nadto w liczne środki artystycznego wyrazu, rozentuzjazmował wprost publiczność na sali, która samorzutnie zaśpiewała toast na cześć gości. Kon-

cert urozmaicili pianistka Katô K. Kain oraz szczególnie zasługujący na uwagę skrzypek Tibor Varga.

Koncert Pol. Tow. Muz. wywołał zainteresowanie we Lwowie już dawno nie widziane, czego najlepszą miarą było dwukrotne jego wykonanie — zawsze przy pełnej sali. W całym tego słowa znaczeniu wartościowy ten koncert poprowadził dr. A. Sołtys. W wykonaniu wzięły udział chóry Pol. T. Muz. i „Echo-Macierz", orkiestra konserwatorium P. T. M. ze współudziałem członków Filh. Lw., w kwartecie solowym śpiewali: R. Kopaczyńska, F. Denis-Słoniewska, J. Hlady i dr. A. Noskowski. W programie koncertu poza IX symf. Beethovena znalazły się ponadto utwory polskie: ballada „Hugo" (cz. I) H. Jareckiego (solista St. Russocki) oraz uw. „Bajka" Moniuszki.

Oby to piękne zakończenie sezonu koncertowego we Lwowie było równocześnie jaknajbardziej obiecującą zapowiedzią przyszłego.

Wieczór Tow. Przyj. Muz., poświęcony Schubertowi, minimalnie zainteresował publiczność.

J. J. D.

KRAKÓW

W okresie od 15 maja do połowy czerwca najintensywniej życie koncertowe uwydatniło się w ostatnim tygodniu. Dni Krakowa sprawiły, że zjechała na Wawel orkiestra Polskiego Radia z Pp. Fitelbergiem i Górzyńskim na czele. Orkiestra dała trzy koncerty symfoniczne na Wawelu i jeden popularny w sali Starego Teatru. Poziom koncertów był na ogół b. wysoki, zarówno jeżeli chodzi o program jako też i wykonanie. Z dzieł wykonanych na pierwszym — wyróżnię przede wszystkim fragment z „Protesilasa i Laodamii" Melcera oraz symfonię Marka. Drugi koncert poświęcony był wyłącznie dziełom Szymanowskiego. Usłyszeliśmy IV symfonię, II koncert skrzypcowy, Harnasiów itd. Szczególniej IV symfonia powinna była zachwycić publiczność. Jeżeli kto nawet omija skrzętnie superlatywy, to jednak musi to dzieło, a szczególnie cz. II i początek finału, nazwać genialnym. Koncert trzeci programowo był stosunkowo najsłabszy, zawierał on bowiem symfonię Paderewskiego i „Pieśń o ziemi krakowskiej" Palestra. Na utworze p. Palestra zawiodłem się srodze. Utwór ten znamion wybitniejszego talentu nie posiada — nie umiem też sobie tego wytłómaczyć tym więcej, że skądinąd miałem o tym autorze mniemanie, że jest jednym z najwybitniejszych twórców młodego pokolenia. Wśród wykonawców wymienić należy Pp. Ruszkowską, Drzewieckiego, Umińską, Janowskiego, Ladis Kiepurę i inn. Chór Krakowski godnie współdziałał w tych festiwalach sztuki polskiej.

Dobre wrażenie wywarł na mnie koncert popularny małej orkiestry Polskiego Radia pod kier. p. Górzyńskiego. Orkiestra stosunkowo nieliczna ma brzmienie pełne i barwne dzięki specyficznym kombinacjom dźwiękowym. Bardzo mnie zainteresowały kompozycje np. M. Rudnickiego, Rusta itd. Miłym urozmaiceniem koncertu był występ p. Kostrzewskiej, natomiast nie wydało mi się dobrym pomysłem łączenie tych produkcji z występem chóru

dzieci krakowskich, pod kier. p. Suwary. Styl całego koncertu nie był jednolity.

Dziedziniec Biblioteki Jagiellońskiej stał się wyjątkowo piękną salą koncertową w dn. 10 czerwca. Z wyjątkowym smakiem artystycznym zostały porozmieszczane reflektory wytwarzające niepowszedni i wysoce kulturalny nastrój. Orkiestra i chór pod kier. p. Ormickiego wykonały szereg wartościowych dzieł. W mej psyche powstawał „Gesamtkunstwerk", ale zupełnie nie w duchu Wagnera.

Przechodząc od szczytów muzyki symfonicznej do powszedniego życia, zauważę ciekawy zjazd orkiestr gimnazjalnych okręgu krakowskiego, zainicjowany przez kuratorium krakowskie. Ten odcinek życia społeczno-muzycznego powinien być kultywowany ze specjalną pieczołowitością i z uwagi na artystyczno-kulturalne kształcenie naszej młodzieży i ze względu na rolę, jaką dobra orkiestra gimnazjalna może odgrywać w roli środowiska prowincjonalnego.

Koniec roku szkolnego przyniósł nam szereg popisów szkół muzycznych Krakowa, a to Konserwatorium, szkoły im. Żeleńskiego, prywatnych uczniów p. Hoffmana. Jeżeli poziom tych wieczorów uczniowskich był na ogół dobry, to raczej wynika z sumiennej pracy pedagogów krakowskich niż z uwagi na młode talenty uczniowskie. Zapewne w każdej szkole znajdziemy niejednego uzdolnionego młodego muzyka, ale ogólnie rzecz biorąc, poziom zdolności młodzieży muzycznej raczej jest niski.

Nauczyciel muzyki jest w Krakowie raczej potrzebny niż ceniony. Zmarł długoletni organista wawelski Dec — na jego pogrzebie było dziwnie przestronno i dlatego też specjalnie miło mi było gdy uczennice p. Onyszkiewiczowej, znanej nauczycielki śpiewu, obecnie przebywającej w Poznaniu, zorganizowały jej koncert jubileuszowy. Przemówień na pogrzebie Deca było wiele, na Koncercie jubileuszowym b. mało. A jednak wieczór ten miał wiele szczerego i bezpośredniego nastroju, a wdzięczność uczniów i uczennic wykazywała tyle wyrazu i sentymentu. Na tym koncercie śpiewało kilka osób, z których wyróżnić wypada pp. Pastównę, art. opery krakowskiej, i Kruzera P. Onyszkiewiczowa kształciła artystów śpiewaków, a nie ryczące indywidua.

Trubadur, lub jak się tu mówi w Krakowie „Trup w A dur" został wystawiony w Krakowie w dn. 13 bm. P. Badescu w roli Manrico był dobrym, pozostali wykonawcy ról głównych, jako to A. Sari, E. Mossakowski są tak już znani, że więcej pisać o nich nie będę. Przedstawienie, jak na stosunki i warunki krakowskie — udane. Publiczności nie wiele — czyżby i przeciętnemu krakowianinowi przejadły się trupy w a moll?

Mieliśmy i operetkę, warszawska trupa wystawiła „Cnotliwą Zuzannę". Wystawa były nader skromna, wysiłki artystyczne artystów nie miały należytej oprawy, całość udatna.

Znana tutaj tancerka i nauczycielka rytmiki, plastyki i baletu, p. Mikuszewska, zaprezentowała swoją pracę i talent w sali Saskiej. Układ tańców był pomysłowy, wrażliwość artystki duża, ruch sprecyzowany. Towarzyszył jej p. W. Stanecki.

W sali teatru Bagatela szkoła im. św. Scholastyki zorganizowała poranek pt. „Dzieci śpiewają i tańczą". Było to przedsięwzięcie wysoce kulturalne i artystyczne. Chór dziewcząt, pod kier. p. Suwary, wykonał doskonale szereg pieśni polskich w kilkugłosowych wartościowych opracowaniach. Zespół taneczny pod kier. E. Karczówny zainscenizował pieśni ludowe np. Na nowej górze (Hławiczki), Przy sadzawce (Maszyńskiego) itd. Tak powinna wyglądać i takie rezultaty wydawać gimnastyka rytmiczna dla dzieci i u dzieci. Zamiast banału międzynarodowego, rytmoplastycznego prowadzone powinny być studia, oparte na wzorach kultury polskiej. Niestety, w większości szkół odpowiednich w Polsce tzw. rytmoplastyka poszła na boczny tor, który z kształceniem kultury muzycznej nie ma nic wspólnego. Strona dekoracyjna przedstawienia — wzorowa, jest to zasługa p. Treterowej.

Na koniec z okazji wmurowania tablicy ku czci Orkana odbył się zjazd kilku zespołów regionalnych zgrupowanych w Towarzystwie Chórów i Teatrów ludowych. Wysiłki poszczególnych jednostek częstokroć bezimiennych okazały ładne rezultaty, zarówno w zakresie tańca jako też i dramatu.

M. J. P.

TARNÓW

Tarnów był dawniej miastem bardzo muzykalnym, w ostatnich jednak czasach mało wykazywał on zrozumienia muzycznego, wskutek czego obecnie dość trudno jest nawiązać kontakt z publicznością; jedynie młodsze pokolenie (co jest pocieszającym objawem) licznie uczęszcza na imprezy muzyczne.

Dużo chętnej i żmudnej pracy poświęca Instytut Muzyczny krzewieniu kultury muzycznej. Koncerty, popisy muzyczne, audycje muzyki kameralnej, urządzane przeważnie siłami profesorskimi, przyczyniają się do popularyzacji muzyki. Celem systematycznego wychowania społeczeństwa w słuchaniu dobrej muzyki zorganizował Inst. Muz. w ubiegłym okresie odczyty z historii muzyki z ilustracją muzyczną. Na uczczenie 50-letniej pracy artystycznej dr. Józefa Hoffmanna urządzono koncert, na którym wykonano kompozycje jubilata.

Założona z końcem ubiegłego roku na terenie tarnowskim orkiestra symfoniczna Towarzystwa Muzycznego urządziła dwa koncerty ze współudziałem pianistki p. Rzepeckiej, która wykonała koncert Hummla z orkiestrą. Dyrygentem orkiestry symf. jest prof. Rzepecki Stan.

Do podniesienia kultury muzycznej, przyczynia się wydatnie również orkiestra wojskowa symfoniczna, w której biorą udział miejscowi soliści cywilni.

Żywą działalność rozwija chór katedralny, który pod kierunkiem prof. Jabczugi bierze udział prawie we wszystkich imprezach, tak kościelnych, jak i świeckich.

Audycje lokalne urządzane ze współudziałem Inst. Muz., orkiestry symf. tutejszego pułku piechoty, oraz solistów, przyczyniają się wybitnie do umuzykalnienia młodzieży szkolnej.

E. Tukacz.

ORMUZ

IV ROK DZIAŁALNOŚCI

ILOŚĆ I RODZAJ PRODUKCJI.

W sezonie koncertowym 1937/38 odbyło się

na prowincji:	koncertów publicznych	141
	audycji dla młodzieży	348
w Warszawie:	audycji dla młodzieży w szkołach .	291
	audycji symfonicznych w Filharmonii	4
	przedstawień operowych w Teatrze Wielkim	2

ogółem — 786 produkcji (o 28% więcej niż w roku ubiegłym).

FREKWENCJA.

Ogólna frekwencja wyniosła 258.000 osób, w tym 231.000 młodzieży (w porównaniu z rokiem ub. więcej o 44%).

Sale były zapełnione: na koncertach w 60%, na audycjach w 100%.

TEREN DZIAŁALNOŚCI.

obejmował 77 miast na Wołyniu, w Wileńszczyźnie, Nowogródzkim, Białostockim, Łódzkim, Kieleckim, Lubelskim, na Pomorzu, w Województwie Warszawskim.

Działalność ORMUZu na prowincji coraz więcej się pogłębia i utrwala. Głównym terenem objazdów koncertowych były kresy wschodnie.

AUDYCJE DLA MŁODZIEŻY NA PROWINCJI.

Organizacja audycji szkolnych jest główną osią działalności ORMUZU. 90% słuchaczy wszystkich produkcji ORMUZu — to młodzież.

348 audycji na prowincji w 67 miastach dla około 140 szkół odbyło się:

Łódź	36	Brześć n/B.	7
Wilno	29	Gostynin	7
Krzemieniec	21	Słonim	7
Łuck	18	Inowrocław	6
Radom	18	Lublin	6
Kalisz	14	Piotrków	6
Płock	14	Tomaszów Maz.	6
Równe	13	Chełm	5
Łomża	11	Dubno	5
Białystok	10	Skierniewice	5
Biała Podl.	8	Zgierz	5
Suwałki	8	W innych miastach po 2—4 audycje.	

Młodzież słucha uważnie, reaguje żywo, często pamięta poprzednie programy. Tam, gdzie audycje odbywały się systematycznie postęp w umuzykalnieniu jest wyraźny.

Według opinii artystów - wykonawców młodzież jest bardziej wdzięczną publicznością niż audytorium koncertów.

Współdziałanie Dyrekcji szkół z ORMUZem nacechowane jest prawdziwą życzliwością i zrozumieniem dla jego akcji wśród młodzieży.

Szczególną opieką otoczone są audycje szkolne w Kuratorium Wileńskim i Wołyńskim, poza tym w Radomiu, Kaliszu, Płocku, Łomży, Białymstoku i Łodzi.

KONCERTY NA PROWINCJI.

141 koncertów odbyło się w 62 miastach:

Krzemieniec	6	Zgierz	4
Łuck	6	Białokrynica	3
Równe	6	Kowel	3
Wiśniowiec	6	Piotrków	3
Zdołbunów	6	Radom	3
Płock	5	Słonim	3
Skierniewice	5	Szczuczyn Nowogródzki	3
Dubno	4	Włodzimierz	3
Gostynin	4	Wołkowysk	3
Ostróg n/H	4	w in. miast. po 2—1 konciercie.	
Tomaszów Maz.	4		

(Ilość koncertów wzrosła w porównaniu z rokiem ub. o 32).

Współpraca z Z. O. S. w Krzemieńcu.

Stałe i energiczne współdziałanie Zjednoczenia Organizacyj Społecznych w Krzemieńcu z ORMUZem pozwoliło na zorganizowanie na terenie Wołynia 6 objazdów koncertowych w sezonie koncertowym, co stanowi maximum nasilenia ormuzowego: na terenie 10 miast odbyło się 51 koncertów i 65 audycji.

Zastosowany system abonamentowy dał pożądane wyniki. Przykład Wołynia jest wymownym stwierdzeniem racjonalności wytrwałej i systematycznej akcji „muzyfikacji".

W Łucku koncerty i audycje były organizowane przy współdziałaniu z Wołyńskim Towarzystwem Muzycznym.

Z kolei największe nasilenie ruchu koncertowego ORMUZu należy zawdzięczać współpracy z: Klubem Artystycznym w *Płocku*, Zarządem Rodzicielskiego Koła Szkolnego *w Gostyninie*, Towarzystwem Przyjaciół Nauki, Literatury i Sztuki *w Tomaszowie Mazowieckim*, Liceum Pedagogicznym w *Zgierzu*, Dyrekcją Gimnazjum Prywatnego Męskiego w *Piotrkowie Trybunalskim*, Radą Związków Zawodowych w *Radomiu*, Obywatelskim Komitetem Pomocy Zimowej Bezrobotnym *w Słonimie*, Dyrekcją Gimnazjum Państwowego *w Szczuczynie Nowogródzkim*, Dyrekcją Gimnazjum im. St. Batorego *w Wołkowysku.*

Koncerty z udziałem Orkiestry Symfonicznej 18 p. p. w Skierniewicach. 5 koncertów (i 5 audycyj) urządzone były w porozumieniu z ORMUZem przez energiczne miejscowe Towarzystwo Artystyczne.

Koncerty dla sfer robotniczych były zorganizowane: w Łodzi (wielki koncert w sali na 2.000 osób), w Tomaszowie Maz., w Radomiu i w Hajnówce. Odbyło się 7 takich koncertów, które spotkały się z uznaniem i wdzięcznością audytorium.

Udział młodzieży na koncertach jest coraz liczniejszy, szczególnie na Wołyniu.

Trudności w organizowaniu koncertów na prowincji tłumaczą się przede wszystkim złym stanem lub brakiem fortepianów, odpowiednich do gry solowej. Pomimo, iż od czasu działalności ORMUZu do sal koncertowych na prowincji nabyto około 12 fortepianów, to jednak jeszcze przynajmniej 30 miast wymaga gwałtownie tej inwestycji.

AUDYCJE SZKOLNE W WARSZAWIE.

Na terenie 74 szkół (21 męskich, 44 żeńskich i 9 koedukacyjnych — o 17 gimnazjów więcej niż w ub. roku) ORMUZ zorganizował 291 audycji. Oprócz tego w Filharmonii Warszawskiej odbyły się 4 koncerty symfoniczne, a w Teatrze Wielkim — 2 przedstawienia operowe („Straszny Dwór" St. Moniuszki) — dla młodzieży szkolnej.

Najwięcej i najbardziej regularnie audycje były zorganizowane w gimnazjach:

Żeńskich:

im. Królowej Jadwigi . .	12
im. J. Słowackiego . . .	11
I-sze Miejskie Rękodzielnicze Żeńskie	11
im. E. Plater	10
J. Michalskiej	9
Państwowa Przemysłowa Szkoła Żeńska	9
Wł. Lange	9
M. Taniewskiej	9
im. Kl. Hoffmanowej . .	9
Kupieckie Kaniowczyków i Żeligowczyków	8
im. M. Konopnickiej . . .	8
Kupieckie Państwowe . .	8
H. Rzeszotarskiej	7
p. w. Św. Zofii	7
Katolickiego Związku Polek .	7
im. Al. Piłsudskiej . . .	6
L. Rudzkiej	6
J. Gagatnickiej	6

Męskich:

im. J. Zamoyskiego . . .	15
im. A. Mickiewicza . . .	14
im. M. Reja	7
I-sze Miejskie Męskie im. gen. Sowińskiego	6
im. T. Rejtana	6
im. Władysława IV . . .	6
im. S. Staszica	5
im. Ks. J. Poniatowskiego .	5

Innych szkołach:

Wyższy Kurs Nauczycielski .	16
Szkoła Przemysłu Graficzn.	5

WYKONAWCY.

W wykonaniu programów koncertów i audycji ORMUZu wzięło udział przeszło 90 artystów. Im to należy zawdzięczać pomyślny rozwój akcji ORMUZu. Wymieniamy ich nazwiska w kolejności największego ich udziału w pracy ORMUZu.

Śpiew żeński.

A. Szlemińska
J. Zwidrynówna
I. Cywińska
H. Zachert
S. Korwin - Szymanowska
I. Faryaszewska
H. Adamczykówna
I. Bardy
Z. Temnicka
T. Mazurkiewiczowa
H. Wojnarowska
J. Szczygłówna
W. Wermińska
J. Baranowicz
J. Hejdukowska
H. Korff-Kawecka

Śpiew męski

E. Bender
M. Zabejda - Sumicki
A. Michałowski
T. Łuczaj
A. Hernes
W. Myszkowski
E. Mossakowski
A. Bielakow

Organy, Klawesyn

B. Rutkowski
J. Wysocka - Ochlewska

Klarnet

L. Kurkiewicz

Zespoły Kameralne

„Kwartet Polski"
Kwartet Polskiego Radia
Zespół klarnetów i fagotu

Orkiestry

Ork. Symf. Filharmonii Warszawskiej
Ork. Symf. w Skierniewicach 18 p. p.

Zespoły Operowe

Opera Warszawska

Dyrygenci

O. Straszyński
K. Hardulak
T. Kiesewetter
S. Janiszewski
K. Wójcik
B. Sidorowicz
K. Rund

Fortepian

H. Sztompka
W. Małcużyński
Z. Dygat
P. Lewiecki
S. Szpinalski (Wilno)
J. Ekier
J. Turczyński
I. Garztecka
S. Staniewicz
T. Wojtaszewska
E. Rösler (Bydgoszcz)
J. Kuczewska-Grabowska (Płock)

Skrzypce

E. Umińska
S. Jarzębski
W. Kochański
J. Draże
W. Niemczyk
Z. Murawski
T. Jaworski
T. Wroński
J. Skomorowska
I. Iwanow
H. Palulis
H. Wojciechowska (Toruń)

Wiolonczela i altówka

T. Kowalski
Z. Adamska
T. Gocłowski
M. Szaleski

Akompaniament

S. Nadgryzowski
J. Szamotulska
W. Ruśkiewiczowa
I. Garztecka
J. Bereżyński
K. Regamey
H. Ekierówna
S. Osmołowski
J. Lefeld
I. Brzostowska
A. Bukin
W. Walentynowicz
K. Roesnerowa (Gdynia)
S. Gawdziński
J. Janucka

Taniec

J. Hryniewicka

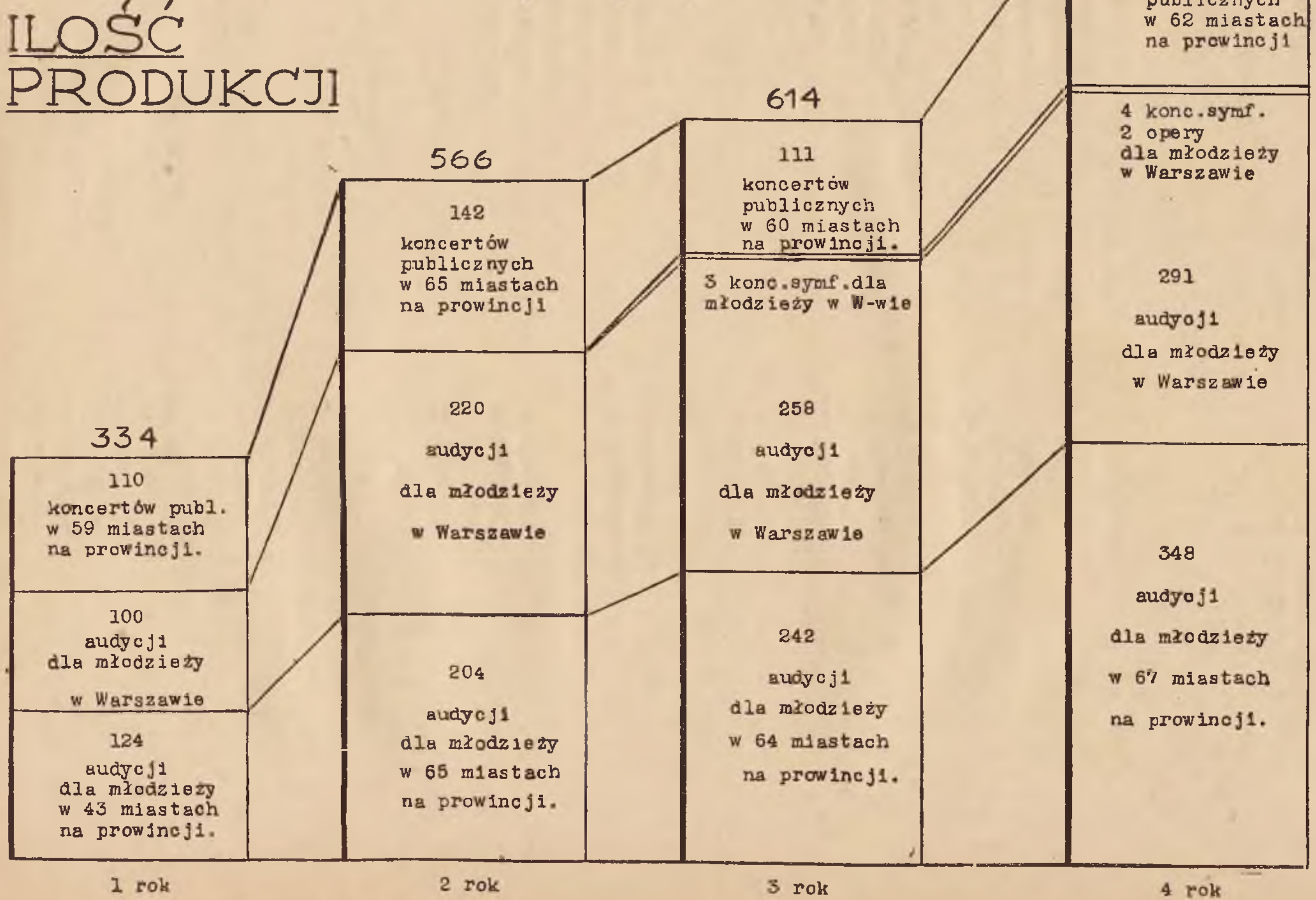
Prelekcje

M. Stroiński
S. Osmołowski
B. Rutkowski
K. Regamey

H. Rylke
T. Kiesewetter
R. Gnus
T. Czudowski

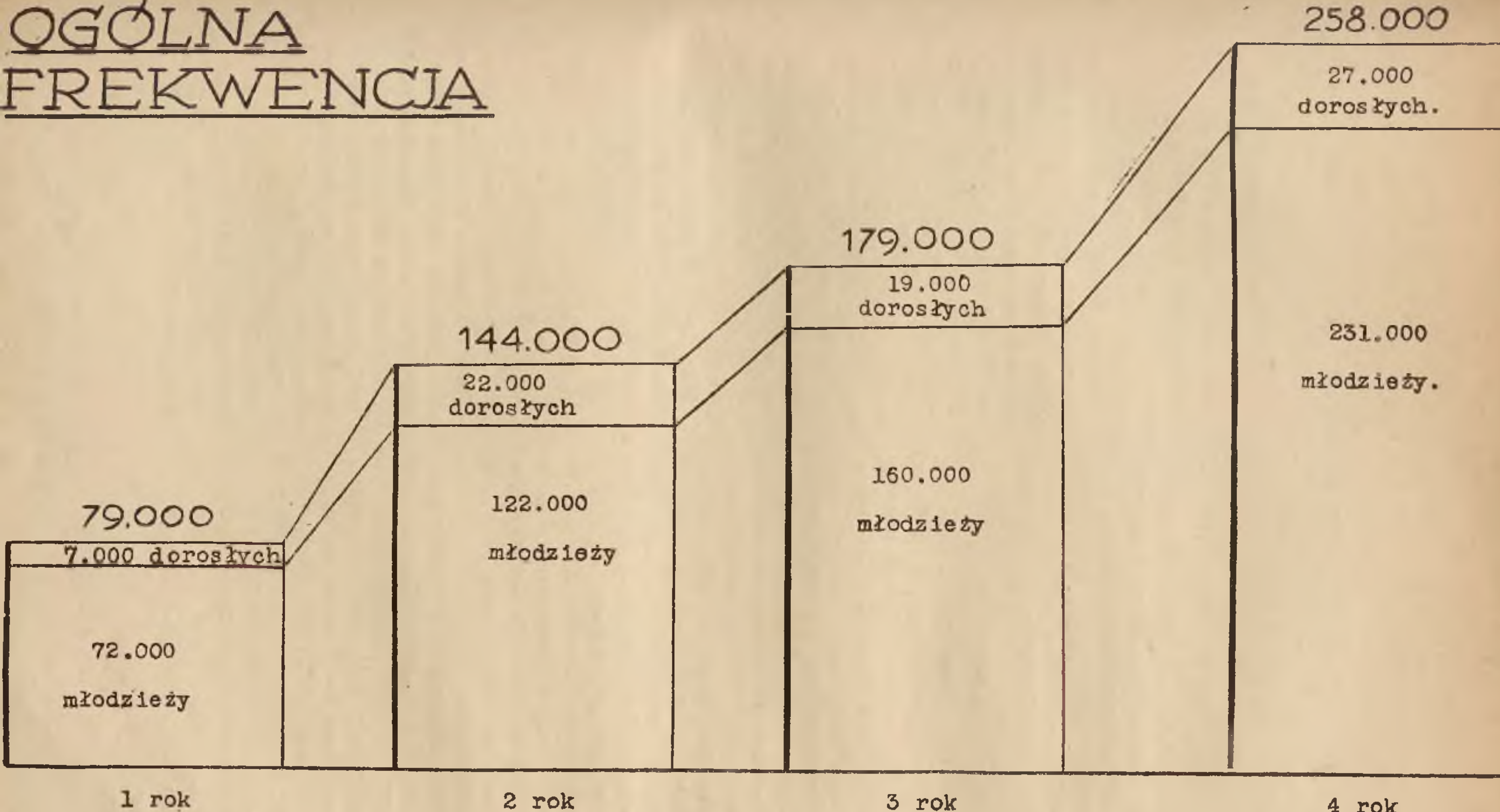
W. Kahlowa
S. Kisielewski
Z. Szczepański
J. Pawłowski (Łódź)

ROZWÓJ DZIAŁALNOŚCI ORMUZU 1934 - 1938



OGÓŁEM 2.300 PRODUKCJI

OGÓLNA FREKWENCJA



OGÓŁEM 660.000 SŁUCHACZY

KRONIKA

POLSKA

Brześć n/B.

W Brześciu n/B. Szkole Muzycznej przy Towarzystwie Muzycznym nadano imię *Karola Szymanowskiego*. Kierownikiem tej szkoły został młody polski kompozytor i kapelmistrz Sylwester Czosnowski.

Katowice.

Redakcja miesięcznika Śpiewak ogłosiła konkurs kompozytorski na krótkie i nietrudne utwory chóralne dla zespołów męskich i mieszanych a cappella.

Utwory zgłoszone na konkurs muszą być oryginalne, niewydane i niedrukowane. Dopuszczalne są również opracowania polskich pieśni ludowych oraz utwory o formie zwrotkowej, nadające się do wykonania przy różnych imprezach patriotycznych, społecznych i towarzyskich. Do udziału w konkursie są dopuszczeni tylko kompozytorzy narodowości polskiej. Za najlepsze utwory wyznaczono 10 nagród po 50 złotych, przy czym jeden kompozytor otrzymać może więcej nagród.

Utwory zaopatrzone godłem nadsyłać należy do administracji Śpiewaka w Katowicach (ul. ks. Damrota 4) wraz z zamkniętą kopertą, zawierającą nazwisko i adres autora, do 31 sierpnia 1938 r. Dokładne warunki konkursu donosi na życzenie redakcja Śpiewaka.

Sąd konkursowy tworzą pp. Dyr. St. M. Stoiński, prof. Bol. Szabelski i dyr. związkowy p. L. Janicki.

Kraków.

W ramach *Festiwalu Sztuki Dni Krakowa* koncerty jakie miały miejsce między 11 — 15 czerwca osiągnęły swój punkt kulminacyjny.

Przede wszystkim koncert symfoniczny (14 czerwca) poświęcony Karolowi Szymanowskiemu. Odegrana została na nim słynna Uwertura op. 12, następnie Veni Creator — hymn op. 57 oraz II koncert skrzypcowy op. 61. Solistami byli: Eugenia Umińska — skrzypce, Zbigniew Drzewiecki — fortepian, Maurycy Janowski — tenor, Stenia Zawadzka — sopran oraz chóry Polskiego Radia.

Następnego dnia odegrana była Symfonia Paderewskiego h-moll oraz Suita Romana Palestra „Pieśń ziemi krakowskiej". — Suitę tę kompozytor napisał specjalnie na tegoroczny „Festiwal Sztuki". W skład wykonawców wchodziły chóry regionalne w swych strojach.

Lwów.

We Lwowie zmarła *Amalia Kasprowiczowa*, znakomita śpiewaczka operowa i artystka, która niezmordowanie przez 50 lat szczytnie służyła polskiej sztuce. Nazwisko A. Kasprowiczowej łączy się szczególniej z rozkwitem lwowskiej przedwojennej sceny operowej, której przez długie lata poświęciła swą wysoką sztukę i prawdziwy talent. A. Kasprowiczowa słynęła m. in. jako jedna z pierwszych znakomitych odtwórczyń „Halki" Moniuszki.

Nowogródek.

Piąty koncert, poświęcony twórczości kompozytorów polskich, odbył się w sali Instytutu Muzycznego w dn 27 maja r. b.

Słowo wstępne o twórczości Moniuszki i Chopina wygłosiła dyr. S. Niekraszowa, część fortepianową koncertu wykonał dyr. K. Łoziński; wokalną p. Helena Kamińska.

*

W kwietniu odbyło się *Walne Zebranie Now. Tow. Muz. „Lira"* pod przewodnictwem dyr. Brzoskiewicza. Walne Zebranie wyraziło absolutorium Zarządowi, oraz podziękowanie za pracę prezesowi N. T. Muz. ks. Mieczysławowi Kubikowi i S. Niekraszowej, za zorganizowanie, kierownictwo i finansowanie w ciągu roku Instytutu Muzycznego im. St. Moniuszki w Nowogródku. Zarząd pozostał wybrany ten sam, z kooptacją p. v.-Starosty Czaykowskiego, oraz p. Wadasowej.

Warszawa.

W kwietniu i maju b. r. Polskie Radio zorganizowało *konkurs chórów regionalnych*, które kolejno występowały przed mikrofonem. W siedmiu audycjach konkursowych wzięło udział 20 chórów z różnych dzielnic kraju.

Sąd konkursowy, złożony z przedstawicieli Polskiego Radia i zaproszonych muzyków, wyróżnił pięć najlepszych zespołów spośród chórów konkursowych i przyznał im nagrody pieniężne.

Nagrodę pierwszą w sumie zł. 300 zdobył Nauczycielski Chór Męski Instytutu Pedagogicznego w Katowicach, pod dyr. L. Janickiego; nagrodę drugą zł. 200 otrzymał Chór Mieszany im. Moniuszki z Poznania, pod dyr. S. Wiechowicza; miejsce trzecie z nagrodą zł. 150 przypadło Chórowi Męskiemu „Echo" z Katowic pod dyr. Kazimierza Majerana, miejsce czwarte (zł. 100) — Chórowi Mieszanemu „Hasło" w Wilnie, pod dyr. J. Żebrowskiego, zaś miejsce piąte (zł. 100) Chórowi Męskiemu „Echo", pod dyr. K. Prosnaka.

*

Zarząd Instytutu Fr. Chopina na posiedzeniu w dn. 25 maja 1938 r. powziął uchwałę zamiany organu IFC.— Kwartalnika „Chopin" na *Rocznik o tej samej nazwie.*

Pierwszy zeszyt Rocznika „Chopin" ukaże się w październiku br. Wszelkie artykuły i korespondencję do Redakcji Rocznika „Chopin" należy kierować pod adresem Instytutu Fr. Chopina w Warszawie, Boduena 4.

*

Instytut Fryderyka Chopina w Warszawie przystąpił do druku pierwszych zeszytów (Ballad, Preludiów, Sonat i Walców), zbiorowego, krytycznego wydania *dzieł Fr. Chopina*, opracowanych p/g autografów i pierwszych wydań *pod redakcją I. J. Paderewskiego.*

Prace redakcyjne są prowadzone pod kierunikem I. J. Paderewskiego w rezydencji Mistrza w Morges (Szwajcaria) przy udziale powołanych przez Niego, profesora Józefa Turczyńskiego oraz dra Ludwika Bronarskiego. Nad stroną artystyczną pomnikowego wydawnictwa czuwa p. Mieczysław Kotarbiński — Profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Stroną wydawniczą zajmuje się specjalnie powołana przez Instytut Komisja Wydawnicza w osobach pp.: Mieczysława Idzikowskiego - wydawcy, Witolda Maliszewskiego — profesora Warszawskiego Konserwatorium, Dra

Jana Piątka — wydawcy oraz dra Juliana Pulikowskiego — muzykologa.

Do każdego zeszytu będą dołączone, opracowane przez Redakcję, komentarze krytyczne w 4-ch językach, polskim, angielskim, francuskim i niemieckim.

Druk wydawnictwa dzieł Chopina, wykonywany jest w kraju. Wydawnictwo ukazywać się będzie w prenumeracie. Ukazanie się pierwszego zeszytu dzieł Chopina projektowane jest na jesieni b. r.

*

W dniu 3 czerwca b. r. odbyło się *doroczne Walne Zebranie Sekcji im. St. Moniuszki W. T. M.* Dokonano na nim wyborów Zarządu Sekcji, który ukonstytuował się w osobach: prezes Marian Mrozowski, Lucyna Robowska, Stanisława Maszyńska, mgr. Hanna Rudnicka - Kruszewska, mec. Adolf Jagowd i Stanisław Moniuszko. Sekcja, jak wiadomo, pracuje nad pogłębianiem kultu dla Stanisława Moniuszki. Celowi temu służą m. in. wydawnictwa dzieł Moniuszki. Ostatnio wydała Sekcja Uwerturę z opery „Halka" (partyturę i głosy), Uwerturę „Bajka" (partyturę i głosy), Mazura z opery „Straszny Dwór" (partyturę), przygotowuje wydanie głosów Mazura tegoż. Sekcja zbiera i opiekuje się — w ramach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego — wszelkimi autografami i pamiątkami po Stanisławie Moniuszce. Zbiory Sekcji stale się powiększają. Ostatnio złożyli Sekcji dary: Prezydent miasta Warszawy St. Starzyński, Prof. Feliks Starczewski, p. Halina Sobotowska i in. To też zbiory Sekcji stanowią podstawę dla badań nad życiem i twórczością St. Moniuszki. Korzystali z nich monografiści St. Moniuszki, w Sekcji zbierali informacje inscenizatorzy oper zagranicznych, wprowadzając na sceny „Halkę", oprócz tego Sekcja wypożyczała niejednokrotnie muzykom polskim i zagranicznym wyczerpane utwory St. Moniuszki, przyczyniając się w ten sposób do rozpowszechniania się dzieł Moniuszki.

Jednym z obecnych starań Sekcji jest postawienie *pomnika St. Moniuszki w Warszawie.* Na ostatnim Walnym Zebraniu uchwalono powołać do życia Komitet Budowy Pomnika St. Moniuszki w Warszawie, zarówno honorowy, jak wykonawczy. W jesieni przystąpi Sekcja do zorganizowania tego komitetu. Dotychczas zdołała już Sekcja zebrać na pomnik 17000 złotych, które wpłynęły przeważnie z drobnych ofiar tych, którym pamięć Moniuszki jest drogą.

Muzyka polska i polscy wykonawcy za granicą.

Tow. Śpiewacze „Lutnia" w Chicago, z okazji 50-lecia zgonu J. I. Kraszewskiego, wykonało dn. 1 maja Kantatę mitologiczną St. Moniuszki pt. „Milda" z tekstem Kraszewskiego.

*

Dwa utwory wiolonczelowe *Feliksa Nowowiejskiego* „Improwizando" i „Apassionato" odegrał Günther Schulz-Fürstenberg z towarzyszeniem orkiestry, na koncercie symfonicznym w Brennie. Koncert transmitowała radiostacja w Hamburgu.

*

Jan Kiepura wystąpił ostatnio w „Cyganerii" w Budapeszcie.

*

W ramach „Tygodnia Sztuki" w Berlinie Józef Turczyński wystąpił z recitalem fortepianowym. Wykonał on szereg utworów Chopina.

ANGLIA

W Bournemouth, w czasie Tygodnia Muzyki, na koncercie symfonicznym dyrygował dziełami niemieckich kompozytorów I-y kapelmistrz radiostacji w Monachium, Hans Adolf Winter. Był on przyjmowany owacyjnie.

BELGIA

Ernest Britt, muzyk i muzykolog belgijski, wyznawca filozofii Hoene-Wrońskiego, ogłosił w r. 1914 w „Annales du XX Siècle" rozprawą p. t.: „La Synthése de la musique". Rozprawa ta jest zastosowaniem Prawa Stworzenia Hoene - Wrońskiego do pobudowy gamy diatonicznej. Obecnie, po 24 latach, podał do druku pod dawnym tytułem, w zmienionej redakcji tę samą rozprawę, lecz wzbogaconą późniejszymi swymi rozważaniami, zaczerpniętymi ze swych rozpraw: „Gamme Sidérale et Gamme Musicale", r. 1924 (w 1927 r. wyszła w niemieckim przekładzie F. Weingartnera) i „La Lyre d'Apollon", 1931 r. Poza tym, uzupełnił tę rozprawę wykazaniem związku jaki zachodzi między znamionami dzisiejszej muzyki a charakterem przeżywanego przez nas krytycznego okresu dziejów, wykreślonego przez Prawo Postępu Hoene-Wrońskiego.

Dziełka te winny obudzić zainteresowanie wśród tych, których umysł pociąga i zajmuje zagadka istoty muzyki dzisiejszej i przyszłej.

*

W Brukseli zorganizowano wielkie święta muzyczne, poświęcone jednoczesnym rocznicom: *25-lecia Quator Pro Arte i 15-lecia* fundacji koncertowej, założonej przez słynną mecenaskę amerykańską, *Elisabeth Spraque-Coolidge,* która z takim zapałem oddaje się muzyce współczesnej.

*

Stowarzyszenie koncertowe Konserwatorium w Brukseli obchodziło w dn. 8 maja *100-ą rocznicę swego istnienia.* W czasie tym kierownikami Stowarzyszenia byli: François Fétis, (1838 — 1871), F. A. Gevaert (1871—1908), Edgard Tinel (1908 — 1912), Léon Du Bois (1912 — 1925), a ostatnio — Désiré Defauw.

FRANCJA

Komitet Organizacyjny Konkursu Muzycznego w Bourges odbędzie się 2—4 lipca b. r. Ma on na celu rozpisanie *konkursu* dla kompozytorów francuskich na utwór symfoniczny, oparty na motywach poematu i jego folklorze p. t. „Le Berry" Hugues Lapaire'a.

Utwór ten ma się składać z jednej lub kilku części, w fakturze swej niezbyt trudny, czas zaś trwania jego od 12 — 15 minut.

W ten sposób Komitet Organizacyjny chce się przyczynić do rozwoju muzyki, a jednocześnie przyjść z pomocą kompozytorom i dodać im zachęty do pracy.

HISZPANIA

Miguel Llobet, słynny gitarzysta hiszpański, zmarł w Barcelonie, gdzie urodził się w 1878 r.

Rzuciwszy malarstwo, któremu początkowo się poświęcił, oddał się z zapałem studiom gry na gitarze, pod kierunkiem Francisco Tarrega, którego był najlepszym uczniem. Odbywał tournée po Europie i Ameryce.

W r. 1904 zamieszkał w Paryżu, gdzie wszedł w stały kontakt z Debussym, Ravelem i Albenizem, którzy wywarli na niego wielki wpływ, wysubtelniając i pogłębiając jego talent.

Miguel Llobet szukał bez przerwy nowych efektów i usiłował pomnożyć możliwości polifoniczne i melodyczne gitary. Udało mu się to doprowadzić do takiej doskonałości, jakiej żaden z jego poprzedników nie posiadał. Dzięki też niemu, gitara została wprowadzona do sali koncertowej.

JUGOSŁAWIA

W Belgradzie została otwarta pierwsza *Miejska Szkoła Muzyczna.*

ITALIA

Włoskie studia kinematograficzne nakręciły w ostatnich czasach sporo filmów z muzyką znanych włoskich kompozytorów, jak np. „La principessa Tarakanova" z Riccardo Zandonai i inne. Jak już poprzednio pisaliśmy, został też nakręcony film, poświęcony w tytule i swej treści Verdiemu, muzyka zaś jest wzięta do tego filmu z Rigoletta, Traviaty, Trubadura i Aidy.

*

W Wenecji w dn. 5 — 13 września odbędzie się *VI Festiwal Muzyki Współczesnej.* Program Festivalu zapowiada trzy koncerty na orkiestrę symfoniczną, jeden na małe zespoły orkiestrowe i dwa — muzyki kameralnej. W koncercie o charakterze retrospektywnym, z okresu 30-letniego, będą m. in. wykonane dzieła: F. Busoni'ego, Maurice Ravela i Igora Strawińskiego. Prócz nich widnieją w programach nazwiska następujące: Conrad Beck i Artur Honegger (Szwajcaria), Paul Hindemith i Wolfgang Fortner (Niemcy), Francis Poulenc (Francja), Zoltan Kodaly (Węgry), B. Martinu (Czechosłowacja), W. Pijper (Holandia), Stan. Golestan (Rumunia), Leo Sowerby (Stany Zjednoczone), Hitor Villa - Lobos (Brazylia) i W. Walton (Anglia). Uwzględnieni też są młodzi włoscy kompozytorowie, których dzieła będą grane na pierwszej audycji. Nazwiska ich są: Gabriele Bianchi, Alfredo Casella, Ettore Desderi, Vito Frazzi, G-F. Ghedini, Gino Marinuzzi, Mario Pilati, Giuseppe Rosati, Giovanni Salviucci, Vincenzo Tommasini i A. Lualdi.

NIEMCY

Wolfgang von Bartels, kompozytor niemiecki, zmarł w Monachium, mając lat 53. Studia swe ukończył w Monachium i Paryżu; pozostawił on liczne dzieła orkiestralne i kameralne, starannie wykończone, lecz bez głębszej oryginalności.

*

W Monachium zmarła kompozytorka, *Mary Warm,* urodzona w Southampton, w r. 1861. Zostawiła po sobie dużo dzieł z zakresu muzyki kameralnej, kilka rozpraw dydaktycznych i jedną operę: „Die Mitschuldingen", która była wystawiona w Lipsku, 1923 r.

*

Z racji Anschlussu i jego konsekwencji, *program festiwalów w Salzburgu* uległ modyfikacji. Dyrygentami będą: Wilhelm Furtwängler, Vittorio Gui, Hans Knappertsbusch i Karl Böhm. Wystawione m. in.: „Cosi fan tutte", „Don Giovanni", „Fidelio", „Die Meistersinger", „Tannhäuser", „Falstaff" i „Der Rozenkavalier".

*

Chór męski w Lenzburgu, pod kierunkiem Arthura Richtera, święci w tym roku *setną rocznicę* swego założenia.

*

T. zw. „Concert d'échange", którym dyrygował we Frankfurcie *Ernest Ansermet,* zawierał dzieła Pawła Mülle-

ra, Hansa Hauga, Alberta Moeschingera, Emila Blancheta i Artura Honeggera.

*

W Augsburgu zmarł w 74 roku życia Ryszard hr. *du Moulin - Eckart.* Napisał on biografię p. t. „Cossima-Wagner", która zapewniła mu miejsce wśród pisarzy o Wagnerze.

*

W czasie „Dni muzycznych Trzeciej Rzeszy" w Düsseldorfie wznowiona będzie opera „Simplicjusz Simplicissimus" *Ludwika Mauricka.* Kierownictwo muzyczne objął kompozytor. Prócz tego będą wykonane następujące opery: „Arabella" R. Straussa i „Don Juans letztes Abenteuer" Paula Graenera, oraz kantata „Von deutscher Seele" Pfitznera.

*

„Kunstwochen" (od 16 maja do 30 czerwca b. r.) rozpoczęły się w Berlinie inauguracyjnym *festiwalem Max - Rogera.*

W uroczystościach bierze udział większa część wielkich orkiestr, stowarzyszenia muzyki kameralnej oraz znani soliści.

W program „Tygodni Sztuki" wchodzą koncerty symfoniczne, kwartety, recitale organowe, fortepianowe, skrzypcowe i śpiewacze oraz serenady w stylu XVII wieku. Miejska opera uczestniczy w uroczystościach *Tygodnia Glucka.* Prócz tego będą dane dwa przedstawienia dramatu F. von Gebler, „Thamos, König in Aegypten". Do tego dramatu Mozart napisał muzykę (około roku 1780), która dopiero teraz, po raz pierwszy będzie odegrana łącznie z dramatem.

*

Wyższe Konserwatorium we Frankfurcie, założone w 1878 r., przez Joachima Raffa, po sześćdziesięciu latach samodzielnej egzystencji (dzięki hojności założyciela) przeszło w końcu kwietnia w ręce rządu, pod nazwą „Staatliche Hochschule für Musik in Frankfurt". Naogół Niemcy posiadają cztery tego rodzaju szkoły wyższe: we Frankfurcie, Berlinie, Monachium i Kolonii. Program i sposób nauczania jest w nich ujednostajniony.

*

Pod protektoratem Winifred Wagner i namiestnika rządowego dr. Alfreda Meyera odbędzie się w Detmold (od 7 — 12 czerwca) *czwarty tydzień świąteczny* Ryszarda Wagnera. W tym roku reprezentują Wagnera „Tristan i Isolda" oraz „Meistersingerzy".

*

Program *Festivalu Haendla,* mający się odbyć w Göttingen, w czerwcu, zawiera operę włoską „Tolemeo", napisaną przez mistrza w Londynie w 1728 r. Opera ta do tej pory nie była jeszcze w Niemczech wystawiona.

NORWEGIA

Zmarła małżonka Edwarda Griega; przeżyła ona swego męża o prawie 30 lat (E. Grieg umarł w 1907 r. w Bergen).

W testamencie zapisała ona pół miliona marek Tow. filharmonicznemu „Harmonia" w Bergen.

STANY ZJEDNOCZONE

Dramaty wagnerowskie nie przestają przyciągać melomanów amerykańskich. Ostatni sezon w Metropolitan Opera w Nowym Yorku zawierał na ogólną liczbę 127-miu przedstawień 41-en wieczorów, poświęconych dziełom mistrza z Bayreuth.

*

W Ameryce zainteresowanie się koncertami staje się coraz większe.

Zarówno w Nowym Yorku, Bostonie, Filadelfii jak i w mniejszych miejscowościach, dzięki licznym zagranicznym artystom, ruch muzyczny się wzmaga. W około 400 miastach powstały towarzystwa koncertowe, które wprowadziły nowy system abonamentowy, co pozwoliło im utrwalić swój byt. Nadwyżki z uzyskanych opłat będą użyte na finansowanie koncertów i orkiestr.

*

Ernest Schelling z powodu choroby oczu zmuszony był opuścić kierownictwo Symphony Orchestra w Baltimore.

*

Sezon 1937 — 1938, orkiestry symfonicznej w Chicago dał 77000 dolarów deficytu, w Cincinnati zaś 32.500 dolarów. Trzeba jednak dodać, że orkiestrom amerykańskim udaje się zawsze szczęśliwie wydostać z kryzysu finansowego, dzięki wspaniałomyślnemu poparciu mecenasów sztuki.

SZWAJCARIA

Młody, genewski fortepianista, *Roger Aubert,* wyjechał niedawno do Ameryki, gdzie odbędzie tournée koncertowe.

*

Pierwsze przedstawienie baletu „Das Dorf unter dem Gletscher", młodego kompozytora berneńskiego, *Heinricha Sutermeistra,* odbędzie się w Bernie w przyszłym sezonie. Balet ten cieszył się wielkim powodzeniem w Karlsruhe.

*

Dusolina Giannini wystąpiła w Zurychu w operach „Siła przeznaczenia" „Verdiego i „Carmen" Bizeta.

*

Gemischter Chor w Zurychu celem uczczenia *75-cio letniej rocznicy* swego istnienia odśpiewał Pasję według św. Mateusza, J. S. Bacha, pod dyrekcją Volkmara Andreae'ego.

*

Stowarzyszenie Muzyków szwajcarskich ustaliło termin swego czterdziestego z kolei zebrania na rok 1939, między 23 — 25 czerwca. Zebranie odbędzie się w Zurychu.

*

Pod dyrekcją *Wilhelma Furtwänglera* odbyło się w Zurychu dwukrotne przedstawienie opery „Fidelio" ze współudziałem Hildy Konetzni, artystki opery wiedeńskiej.

*

W teatrze miejskim w Zurychu, w tym najbardziej czynnym ognisku sztuki z całej Szwajcarii, odbył się 28 maja inauguracyjny wieczór opery „Mathis der Maler" *Pawła Hindemitha,* który zapoczątkował wiosenny festiwal.

*

W dniu 30—31 maja oraz 2 i 4 czerwca wystawiono w Zurychu *tetralogię wagnerowską.* Głównymi wykonawcami byli: Max Lorenz, Paula Buchner, Erich Zimmermann, Eduard Habich, Gusta Hammer, Carin Carlsson i Kurt Böhme — artyści z Bayreuth, Stuttgartu, Hamburga i Drezna.

MIĘDZYNARODOWE KONKURSY MUZYCZNE

Belgijski kwartet fortepianowy z okazji 10-lecia swego istnienia ogłasza konkurs otwarty dla wszystkich kompozytorów na kwartet na fortepian, skrzypce, altówkę i wiolonczelę. Forma kompozycji i ilość części dowolna, czas trwania — od 20 do 30 minut. Utwór winien być całkowicie „inédit" — nie może być więc transkrypcją lub przeróbką już istniejących (np. na inny skład instrumental-

ny). Przewidziano 2 nagrody: 8.000 i 3.000 fr. belg. Prace konkursowe oceniane będą przez jury w składzie: Alfred Casella, Jacques Ibert, Wilhelm Pyper, Artur Honegger, Aleksander Tansman i i. pod kontrolą Fundacji Muzycznej im. Królowej Elżbiety.

Rękopisy należy nadsyłać przesyłką poleconą w terminie do 1 października 1938 r. pod adresem Mr. 1 Huissier de Lobel, 14 rue van Moer, Bruxelles, Belgia, który jedynie będzie wtajemniczony w autorstwo prac nadesłanych.

Wyjaśnień bliższych udziela sekretariat „Quatuor Belge à Clavier" 6, rue Capouillet, Bruxelles, Belgia.

Z NADESŁANYCH LISTÓW DO REDAKCJI.

Wielce Szanowny Panie Redaktorze!

Uprzejmie proszę o pomieszczenie w Swoim poczytnym organie następującego oświadczenia:

W dn. 29 maja w Ilustrowanym Kuryerze Codziennym pojawiła się wzmianka pt. „Bolesław Wallek-Walewski dyrektorem Konserwatorium w Krakowie".

Brzmiała ona dosłownie: „Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego zatwierdziło ostatnio nowy statut Konserwatorium Tow. Muz. w Krakowie. W związku z nowym statutem i reorganizacją Konserwatorium wydział Tow. Muzycznego powierzył z nowym rokiem szkolnym stanowisko dyrektora Konserwatorium kompozytorowi i zasłużonemu wychowawcy prof. Bolesławowi Wallek - Walewskiemu".

Pierwotnie nie miałem zamiaru prostować tej wzmianki.

Jednak będąc wciąż interpelowany o powody ustąpienia z Konserwatorium (po 18 latach pracy jako nauczyciel a 10 jako dyrektor), wyjaśniam, że:

1) Statut Konserwatorium nie był jeszcze zatwierdzony, gdy ta wzmianka się ukazała; nastąpi to zapewne wkrótce, gdyż statut Konserwatorium został do Ministerstwa W. R. i O. P. wysłany.

2) Ministerstwo W. R. i O. P. nie dawało ani oficjalnie ani prywatnie do zrozumienia wydziałowi Tow. Muz., że w związku z nowym statutem i reorganizacją Konserwatorium" potrzebna jest zmiana na stanowisku kierowniczym.

3) Dymisję otrzymałem bez związku ze zmianami statutu i bez podania motywów. Wydział Tow. Muz. chciał się mnie pozbyć jako człowieka niewygodnego, propagującego hasło większej autonomii artystycznej, administracyjnej i finansowej dla Konserwatorium.

Dążyłem do tego, aby wszystkie dochody, które Konserwatorium otrzymuje szły na jego potrzeby, a nie także i na inne cele muzyczne czy administracyjne Tow. Muz. jak się to dzieje dotychczas.

Oszczędności w tych kierunkach uważam za konieczne tym bardziej, że nowy ustrój Konserwatorium daje oprócz uprawnień i obowiązki, którym Konserwatorium krakowskie w dzisiejszych warunkach materialnych nie mogłoby zapewne sprostać.

Postulaty moje nie były popularne w wydziale Towarzystwa Muzycznego. Widząc to, zgłosiłem rezygnację ze swojego stanowiska, z czego jednak wydział Towarzystwa nie skorzystał; natomiast prezes T-wa Muz. zwrócił się do mnie z propozycją cofnięcia, dla dobra szkoły, mojej rezygnacji — co też uczyniłem.

Wkrótce potem udzielono mi dymisji definitywnie.

Uprzejmie proszę przyjąć, Wielmożny Panie Redaktorze, wyrazy mego głębokiego poważania.

Kraków, 10 czerwca, 1938.

M. J. Piotrowski.

ERRATA

Do poprzedniego numeru V „Muzyki Polskiej" wkradło się kilka błędów drukarskich, a mianowicie:

str.	206	wiersz	28	zamiast	Hengela	powinno być	Heugela,
„	231	„	18	„	Lepulto	„ „	Sepulto
„	231	„	19	„	Andite	„ „	Audite.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka Warszawa, Warecka 15